



49^e Année. 599^e Livraison.

3^e Période. Tome XXXVII.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MAI 1907

- I. LES SALONS DE 1907 (1^{er} article), par M. André Pératé.
- II. EXPOSITION DE PORTRAITS PEINTS ET DESSINÉS A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (1^{er} article),
— LES MANUSCRITS, par M. Camille Couderc.
- III. PHILIPPE BURTY, par M. Maurice Tourneux.
- IV. JEAN CLOUET OU GODEFROY LE BATAVE ? par M. F. de Mély.
- V. QUELQUES MAÎTRES DES VIEILLES ÉCOLES NÉERLANDAISE ET ALLEMANDE A LA GALERIE
DE BRUXELLES (3^e et dernier article), par M. Émil Jacobsen.
- VI. BIBLIOGRAPHIE : La Galerie grand-ducale d'Oldenburg (A. Bredius et F. Schmidt-
Degener), par M. Auguste Marguillier.

Sept gravures hors texte :

Miss Ella C..., par M. Aman-Jean (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) :
photogravure.

L'Escalier du Grand Trianon, par M. Maurice Lobre (Salon de la Société Nationale des
Beaux-Arts) : photogravure.

Portrait de Philippe Burty, eau-forte originale de Henri Guérard.

La Femme adultère, par A. Claeszoon (Musée de Bruxelles) : photogravure.

Le Christ en croix adoré par des donateurs, par L. Valchenburgh (Musée de Bruxelles) :
photogravure.

Le Martyre de saint Sébastien par Memling (Musée de Bruxelles) : héliogravure Braun,
Clément et C^o.

Portrait de femme, par Ambrogio de Predis (Galerie grand-ducale, Oldenburg) :
héliogravure.

43 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, avec
le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective
et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture,
sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections
publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois. . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°,
ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors
texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes
en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année
forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur
beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient
une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expo-
sitions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections
particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à
l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



LE JUGEMENT DE PÂRIS, PAR M. RENÉ MÉNARD

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

LES SALONS DE 1907

(PREMIER ARTICLE)

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches...

L'éclosion printanière des toiles peintes et des marbres, qui accompagne la fête toujours nouvelle et délicieuse des couleurs de la nature, ressuscite nos éternelles curiosités, nos espoirs et nos déceptions. Cette année-ci, un triste hiver a retardé l'élan des sèves; où nous attendions les fleurs plus vives et les feuilles plus drues, c'est un effort pénible pour continuer de vivre, non la joyeuse exubérance d'un être qui s'épanouit. Et la politesse tout au moins, à défaut d'une conviction certaine, nous fera dire une fois encore que l'art français se réserve et se recueille.

Les raisons d'un appauvrissement momentané sont faciles à comprendre. D'une saison à l'autre, nous n'apercevons guère les marques extérieures du lent et sûr travail de transformation; mais si nous nous reportons de dix années en arrière, nous comptons avec effroi nos morts: tant de noms disparus que nous avions accoutumé de chérir; tant de noms qui étaient la force et la gloire des Salons officiels! Parmi les peintres, Puvis de Chavannes, Sisley, Gustave

Moreau, Cazin, Stevens, Whistler, Henner, Fantin-Latour, Carrière; parmi les sculpteurs, Dalou, Falguière, Paul Dubois... Leurs places demeurent vides. Cependant la multiplication des Salons et leur morcellement, et même une certaine éducation du public ami des arts, peu à peu formé à un goût plus sûr, ou plutôt à une tolérance qu'impose et enseigne la mode, affaiblissent sans remède possible et quelque jour peut-être supprimeront la solennité et l'autorité des jurys. Les classiques du dernier quart de siècle, qui sont les maîtres de l'impressionnisme, bafoués d'abord et rejetés du Salon, exclus des récompenses académiques, ont appris à s'en passer; ils en ont prouvé la vanité nuisible à nombre de leurs descendants. Peut-être encore la sainte horreur de la promiscuité sert-elle d'excuse à un intérêt mieux compris de gloire et d'argent; car les petits Salons qui chaque semaine nous sollicitent et nous retiennent enferment dans leurs cadres étroits, mieux que l'énorme Palais des Beaux-Arts dans toutes ses galeries, le secret de l'art français à venir, et de la mode que nous subirons demain.

Nous sommes à un tournant de l'histoire de notre art, et nous voudrions connaître ses destinées prochaines, et nous hésitons, troublés par l'anarchie apparente, les contradictions sans nombre qui éclatent entre une science usée et les sauvageries de l'indiscipline. Ce ne sont pourtant qu'agitations de surface, que suffit à expliquer une production toujours croissante et plus hâtive : les deux ou trois cents peintures qui étaient soumises, voici un siècle, au jugement public, deviennent aujourd'hui dix mille et plus. Mais, durant tout ce siècle, le plus beau, le plus vivant de la peinture française, c'est le même art qui glorifie un Ingres et un Delacroix, un Puvis de Chavannes, un Carrière, un Monet; c'est lui qui maintenant, en haine des habiletés sans âme, demandera aux Primitifs comment on découvre et comment on exprime la vérité dans la lumière.

Déjà le réalisme et l'impressionnisme nous ont dégoûtés des attifements surannés et des oripeaux de théâtre; ils ont simplifié, fortifié nos manières de peindre; ils nous ont acheminés vers un art enfin populaire, qui participe de notre vie de tous les jours, et qui pour l'embellir la transforme en décor. Mais l'œuvre de délivrance ne s'est pas faite sans brutalité, et nous en ressentons encore le contre-coup; la tentation est vive de confondre le populaire avec le trivial, avec le bestial même, et nos désirs de poésie en demeurent trop souvent froissés et meurtris. Qu'elle jaillisse donc largement de notre sol, cette jeune et tendre poésie, dont le murmure délicat

depuis longtemps se laisse entendre aux oreilles attentives ! elle nous appartient vraiment, elle sort de notre cœur. Un pauvre grand artiste, qui nous a quittés trop tôt pour satisfaire tout notre espoir, le pieux, le fervent Dulac, sentait dans la peinture un état de grâce. « L'œuvre d'art, c'est une grâce du ciel ; on la reçoit ou on la néglige », écrivait-il dans une de ces lettres sans apprêt, on peut même dire sans esprit, testament d'âme dont nous devons la publication à des amis très chers. Et il écrivait encore : « Les Primitifs ne se savent pas, et ils aiment. » Ces grands Primitifs, les sculpteurs et les verriers de nos cathédrales, les imagiers des fresques italiennes, un instinct disait à nos jeunes artistes qu'ils auraient d'eux le secret désiré ; mais comment jamais le leur prendre ? Ils les connurent de la manière dont les peintres et les sculpteurs de la Renaissance avaient connu l'art grec au travers des contrefaçons romaines : ils devinèrent les œuvres sublimes du moyen âge sous des transcriptions rustiques, ils s'inspirèrent des calvaires et des vitraux bretons avant de comprendre Amiens et Chartres. Las des apparences insaisissables, affamés de sincérité, ils apprirent de peintres violents et inégaux, d'un Gauguin et d'un Cézanne, à reproduire non ce qui passe, mais ce qui demeure, la beauté de la couleur pure et de la matière robuste ; et la science de Puvis, qui leur expliquait les fresques italiennes, leur rappela les lois du décor. Ainsi s'est préparée, ainsi se prépare chaque jour, non sans inconscience ni confusion sans doute, la prochaine phase de notre art.

Ne craignons pas ces révolutionnaires ; il faut que le ferment vital se renouvelle ; mais fions-nous à la bonté du sol français, à la caresse lumineuse de notre ciel, à la douce persuasion de nos champs et de nos arbres, pour apaiser les impatiences trop vives et les premiers tumultes. La vieille tradition, trop longtemps négligée, n'interrompra point ses leçons ; tant que durera l'art en France, Poussin et Chardin et Corot auront toujours raison.

LE SALON DES INDÉPENDANTS

Quasimodo geniti infantes, rationabile sine dolo lac concupiscite (Office du premier Dimanche après Pâques).

L'ère des martyrs est close ; il n'y a plus d'héroïsme à louer les Indépendants. Une formule heureuse suffit à la fortune de leur Salon, qui nous séduit par les promesses et l'attrait de tout ce qui

est jeune et joyeux et libre. Mais il nous effraie par sa fécondité : plus de cinq mille toiles ! Elles sont présentées à merveille, arrangées avec un goût simple et un esprit fraternel, qui ne songe qu'à faire valoir toutes les nuances des talents ou des ambitions, à grouper des familles et nouer des amitiés. L'accueil est sincère dans ce paradis terrestre des grandes Serres aux fleurs, où il semble que les toiles colorées sortent à même du sol humide, parmi les pépiements de moineaux, tandis qu'au dehors le soleil illumine la Seine bleue et les bateaux qui glissent.

Dédale ingénieux, où l'on s'oriente vite ; on élimine les enfantillages et les innombrables devoirs d'écoliers ; restent les œuvres qui forcent l'attention par une volonté impérieuse ou par un charme plus puissant. S'arrêter aux provocations est inutile ; le bon public n'y croit point ; il se dit en souriant que les plus notoires anarchistes deviendront sans doute des bourgeois et peut-être des hommes de gouvernement, et il passe. Lorsque MM. Henri Matisse, Othon Friesz, Derain, Braque, Dufy, Czobel exposent au Salon de la Libre Esthétique, à Bruxelles, ils sont classés tout naturellement dans la section étrangère ; on souhaiterait leur conserver ce titre à Paris. Non plus Indépendants, mais seulement Incohérents, en révolte contre l'âme latine, leurs déformations, qui veulent nous apparaître comme un élément indispensable du décor, laissent une surprise d'involontaires caricatures.

L'abîme n'est pas infranchissable entre ces ironistes ennemis de la forme et un peintre qui depuis des années la poursuit avec une obsession inquiète. — Malheureux homme que je suis ! peut dire M. Vallotton ; je sens deux hommes en moi ! — Et le réaliste indompté n'a pas signé l'accord avec le classique. Les attitudes franches et les modelés parfaits ne sont pas une réponse à l'énigme mélancolique de ce tableau des *Baigneuses*, le meilleur assurément que M. Vallotton nous ait donné encore, dans un genre absolument faux. Pourquoi ces gris rosés de chairs entrevues dans la pénombre, s'il s'agit de nus en plein soleil, dans l'éblouissement des vagues ? On pense aux damnées de Dante, plongées dans le lac de poix. Il faut qu'enfin vienne un jour où cet artiste observateur, ce dessinateur sobre et puissant, réconcilie M. Ingres, non pas avec Courbet, mais avec Corot et les maîtres de la lumière.

Il y a dans ce Salon si généreux et si pauvre, où de belles ébauches tiennent souvent lieu de tableaux achevés, une œuvre qui consacre dans l'histoire de l'art un mode de peindre que sa minutie

scientifique semblait vouer seulement à la curiosité. Depuis le temps où Seurat couvrait ses vastes toiles d'une pluie bleue de *confetti*, le pointillisme, héritier méthodique de l'impressionnisme, a marché à la conquête de la lumière ; M. Paul Signac est un de ses conquérants. Si prévenu que l'on puisse être contre le despotisme de la chimie des couleurs, contre le poudrolement d'atomes où s'abolissent les formes, on ne se défendra point d'une émotion réelle devant ce cadre modeste où les fumées ondulent au vent, où les vagues clapotent, où l'air marin, baigné de soleil, emplit l'espace



ROTTERDAM, PAR M. PAUL SIGNAC

(Salon des Artistes Indépendants.)

de sa joie salubre. C'est *Rotterdam*, c'est le pont jeté sur la Meuse immense. Oh ! la première sensation d'un voyage en Hollande ! la fumée du train qui vous emporte dans un infini de lumière, si haut par-dessus l'odeur des flots, par-dessus le frisson des vapeurs et des voiles qui glissent au loin ! Tout cela vibre dans la mosaïque de M. Signac. Elle ne me fait pas oublier cependant la Tamise de M. Claude Monet ; mais c'est autre chose, c'est une autre lumière. Ne me plaît-elle pas tellement parce que j'y collabore, que je la reconstitue et la crée à ma façon, en adaptant la décomposition du prisme lumineux à la sensibilité de ma rétine, et que mon œil enfin s'assimile les éléments que lui fournit le peintre, tandis que devant

ces admirables tableaux de la Tamise je dois subir, bon gré mal gré, la vision de M. Claude Monet ? Le sortilège de M. Signac n'est pas toujours aussi efficace, et l'on peut se demander si cette peinture, dont les émaux juxtaposés sont uniquement sertis par la préparation claire de la toile, conservera très longtemps sa délicieuse fraîcheur. Proche de là, une charmante aquarelle dans la tradition de Turner et de Jongkind, nous initie par ses notes sommaires à la technique du peintre ; et quelques autres toiles, choisies parmi le riche trésor que l'on put voir trop rapidement, en janvier, aux galeries de MM. Bernheim, continuent la fête de la lumière, où Marseille, Saint-Tropez, Venise tiennent les parties du concert.

Chose étrange, ce triomphe du pointillisme nous surprend au moment où le système paraît abandonné par la plupart de ses adeptes. M. Henri-Edmond Cross ne lui est déjà plus entièrement fidèle, bien que sa belle étude de *Cyprès* au Lavandou accentue jusqu'à l'âpreté les tons du paysage où vint s'éteindre Cazin. M. Maximilien Luce s'en est allé tout simplement redemander aux vieilles pratiques de l'impressionnisme un sentiment délicat et clair de la nature, qui fait songer à Pissarro et à Sisley. M. Lebasque, en des paysages de Provence très habilement choisis et mis en toile, nuance les jeux de la lumière avec une virtuosité peut-être trop facile, et qui retourne à la formule. M. Marquet, beaucoup moins souple mais très sincère en ses notes abrégées, fixe l'atmosphère transparente des quais de Paris après la pluie et sous la neige. M. Laprade a une grâce légère et prompte à saisir la fraîcheur des jardins fleuris ; cette fraîcheur de tons un peu brouillés, jetés comme à l'aquarelle, ne risque-t-elle pas de se flétrir ? Plus sage, plus régulier est le travail de M. Lacoste, abrégiateur pieusement ingénu dans ses paysages qui évoquent la poésie de M. Francis Jammes et se baignent de pure clarté.

Mais peut-être ces tableaux de facture gracieuse, un peu timorée, un peu fragile, ne se ressentent-ils pas assez des fortes leçons de Cézanne ou de Gauguin. Leur influence cependant est plus que jamais manifeste aux quelques œuvres durables de ce Salon, et ce n'est pas sans raison qu'un vaillant artiste, jadis compagnon de Gauguin dans la lutte, M. Paul Sérusier, nous invite par ses peintures d'autrefois et d'aujourd'hui à révéler l'école de Pont-Aven. Ses *Vaches au pâturage*, qui datent de 1890, ont la robustesse et la surprenante franchise des paysages bretons que nous admirions l'an dernier au Salon d'Automne ; et sa *Dévotion à saint Herbot*, qui est de 1893,

montre une beauté plus personnelle. Ces figures de Bretons respectueusement groupés autour d'un vieux saint de pierre, sous la rouge clarté d'un vitrail et de cierges flambants, unissent au caractère vénérable de l'imagerie gothique une pénétration d'âme bien moderne. C'est un des tableaux qui ont dû le plus fortement agir sur l'esprit enthousiaste et docile des jeunes débutants d'alors, néo-impressionnistes ou symbolistes, dont M. Maurice Denis a si heureusement exprimé toutes les aspirations. Une dernière et toute récente



LA CHAISE LONGUE, PAR M. ALBERT BRAUT

(Salon des Artistes Indépendants.)

peinture résume en allégorie rustique la piété du compagnon trop modeste, joyeux d'avoir pu annoncer l'évangile de Tahiti aux foules ignorantes. *Tityre et Mélébée*, Sérusier et Gauguin dialoguent sur une route bretonne, l'un mollement couché sur le gazon, *lentus in umbra*, l'autre qui frémit de l'ardeur des voyages, et semble montrer d'un geste long et prophétique, par delà l'étendue bleue des océans, l'île maorie d'où naîtra la lumière nouvelle.

Cette lumière nous est venue, et le dernier Salon d'Automne l'a propagée abondamment. Mais l'influence de Cézanne, plus lente, semble plus profonde encore. L'un et l'autre ont engendré les simplifications brillantes de M. Camoin, et les robustes et inégales tra-

ductions de M. Dufrénoy, dont la façade grise et rugueuse de *Vieux Palais* me plaît infiniment mieux que la *Vue de Sienne* : l'âme du moyen âge et le ciel de l'Italie ne se résument point en quelques maçonneries barbares. Mais on peut dire que Cézanne a décidément sauvé M. Manguin, qui dans la ligne encore un peu rude dont il



L'ARMOIRE, PAR M. CHARLES GUÉRIN

(Salon des Artistes Indépendants.)

cerne ses figures, comme du plomb d'un vitrail, sait enfermer un modelé parfaitement juste et lumineux. M. Albert Braut, non moins docile, ajoute à la sincérité du vieux maître provençal un charme d'intimité nouveau dans son talent ; les études qu'il intitule *La Coiffure*, *La Toilette*, *Le Repos*, *La Chaise longue*, cette dernière surtout, où les bleus et les roses ont une musique si douce et séduisante, méritent le plus cordial éloge. Et M. Charles Guérin, qui s'obstine encore, au Salon de la Société Nationale, à des compositions d'un roman-

tisme suranné, continue, aux Serres du Cours-la-Reine, les œuvres de sain et bienfaisant réalisme dont il nous montrait, l'an dernier, les premiers essais. Cézanne eût signé sa *Nature morte*, ces raisins noirs, ce cruchon de grès, ces gobelets d'étain, posés sur un bout de serviette un peu trop massive et compacte à mon gré, mais ce n'eût pas été pour déplaire à Cézanne; et l'*Armoire* de noyer aux beaux reflets fauves, où la jeune ménagère en robe bleue compte ses trésors, mérite l'attention affectueuse de tous ceux qu'émeut l'âme des choses, la raison d'être des objets mêlés à notre vie. Adieu donc, mythologie, émaillerie, joaillerie, rêves subtils et décevants, rêves



LE SOMMEIL, PAR M. JULES FLANDRIN

(Salon des Artistes Indépendants.)

si chers autrefois de Gustave Moreau! MM. Braut et Guérin furent ses élèves; qu'ils gardent au moins des leçons de ce platonicien le respect de l'intelligence même dans les sujets les plus humbles! Ils nous doivent un art populaire. Un autre élève de ce doux alchimiste semble atteint d'un délire sacré: les monstruosité que, d'année en année, M. Rouault accumule, avec une habileté non moins déconcertante que ses intentions moralisatrices, sont de la même main que les mystérieux *Pèlerins d'Emmaüs* du Salon de 1899! Jamais la réaction ne fut plus complète et plus atroce contre les excès de l'illusion poétique.

C'est pourtant la poésie que nous cherchons toujours, même sous les espèces les plus humaines, la poésie consolatrice du labeur quo-

tidien. M. Charles Guérin ne se sent il pas mieux inspiré dans ses tableaux de vie simple et intime que dans ses décamérons du Second Empire, à falbalas et à crinolines ? Il est bien vrai qu'au sortir du terre à terre où nous venons de converser avec des images un peu frustes et monotones, il serait doux de boire avidement la joie innocente que versent de leurs mains candides les anges de M. Maurice Denis. Mais le poète des Indépendants n'a pas été fidèle au rendez-vous ; nous le rejoindrons tout à l'heure. Il faut nous contenter du sourire moins sûr que nous coulent d'un œil modérément ingénu les petites nymphes de M^{me} Marval. La *Toilette du printemps* semble jusqu'à nouvel ordre le chef-d'œuvre de l'auteur de l'*Hommage à Florian* ; et cela ne rappelle en aucune façon Botticelli. Des chairs blondes et roses dans un paysage de théâtre ; des guirlandes de fleurs que de singulières fillettes entortillent au cou et à une jambe de l'héroïne (elles lui chaussent aussi un pied, un seul pied, d'une pantoufle rose ; c'est, avec un gros miroir, tout ce qu'on a pu trouver d'accessoires en magasin) ; un métier assez plaisant, d'aspect crémeux, un peu fade aussi, un dessin plus soigné qu'autrefois, malgré d'étranges fautes encore : voilà cet amusant tableau, où l'on ne sait ce qui l'emporte, de la naïveté ou de la prétention.

La même matière blonde, aux coulées épaisses et fraîches, mais maniée d'une main plus sûre, et mise au service d'une belle fantaisie décorative, pare de sa richesse chatoyante le *Sommeil*, de M. Jules Flandrin. Où donc est le temps des portraits classiques, admirés par l'excellent Henner ? où le temps du réalisme à la Cézanne ? M. Jules Flandrin s'est abandonné à Virgile. Voyez cette jeune femme qui dort étendue dans l'herbe, un bras replié sous la tête, dans une longue robe blanche que l'ombre des feuillages invisibles colore du ton lilas des tendres fleurs de crocus. Derrière le talus d'herbe, une rivière étincelle au soleil, et des frondaisons roses illuminent l'autre rive. Le silence harmonieux emplit le cadre. Un Bœcklin eût caché derrière ce tronc d'arbre quelque faune aux oreilles pointues ; plus justement le peintre a introduit deux biches au pelage roux et blanc, dont l'une, en plein soleil, se retourne vers la dormeuse, l'autre broute, tête levée, les feuillages que l'on ne voit pas. N'ai-je point décrit une fresque antique tout à l'instant exhumée de son sépulcre ? pure fleur de la terre latine, d'où s'exhalent le souvenir de Poussin et la sereine inspiration de Puvis.

Tels sont nos Primitifs. Je souhaiterais en nommer beaucoup d'autres, qui auraient droit sans doute à mieux qu'une mention. Les

paysages de M. Louis Moreau, qui archaïse un peu, et rappelle presque les dons charmants de son illustre homonyme du xviii^e siècle; les arbres et les maisons de M. Francis Jourdain; les bords de Seine de M. Lempereur; les tableaux d'intérieur, les décors et les fruits de M. Louis Süe, qui rappelle M. Vuillard, de M^{me} Galtier-Boissière, de M. Paul Baignères, de M. Désiré, les fleurs de M. Jacques Martin, que d'essais, que d'agréables œuvres, et trop peu ambitieuses, car on leur voudrait au moins l'ambition d'être plus durables! Nos Primitifs, à la différence de ceux dont parlait Dulac, se savent trop, et s'ils ont l'amour, ce serait donc cet amour qui, selon le mot de Platon, est fils de la pauvreté, — oh! non pas de cette pauvreté vénérable qui fut la compagne des plus grands artistes, et qu'un saint François d'Assise choisissait pour épouse, mais d'une pauvreté mesquine, bien qu'orgueilleuse et vaine trop souvent, de la pauvreté d'idées, qui tire sa gloire de quelques couleurs plaisantes hâtivement posées sur une toile à peine couverte. Ces pauvres-là sont légion aux Indépendants, et c'est pour eux en somme que j'ai choisi le texte de ce sermon (qu'est-ce que la critique d'art qui ne tournerait pas en sermon?), le texte de la jolie antienne que chante l'Église catholique au dimanche de Quasimodo : « *Quasimodo geniti infantes, rationabile sine dolore concupiscite.* — Comme des enfants, de tout petits enfants, demandez le lait sans fraude, le bon lait de la nature et de la sagesse. »

LA PEINTURE AU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE

Bien que la place d'honneur sur la plus solennelle cimaise appartienne protocolairement à un portrait de S. M. le roi d'Angleterre, on comprend au premier coup d'œil que le souverain, parmi les peintres de la Société Nationale, n'a pas cessé d'être M. Besnard. Qui donc aurait cette intelligence et cette passion de la vie, avec un sentiment aussi impétueux et large du décor? Je voudrais le nommer, comme le héros du dernier roman de M. d'Annunzio, « l'animateur »; libre comme une force de la nature, et créant des figures de joie et de drame, auxquelles il insuffle une âme débordante et brûlante. Son art, dont les fortes racines plongent dans notre dix-huitième siècle, cherche l'interprétation la plus moderne de nos désirs et de nos soucis; il voudrait être populaire, et il plaît d'abord aux raffinés; peut-être même commence-t-il à les inquiéter, lorsqu'il s'élève, ainsi qu'il fait cette année, aux sommets ardu de la métaphysique. Les deux grands panneaux décoratifs destinés à la

coupole du Petit Palais s'intitulent *La Matière* et *La Pensée*. Ils nous sont présentés en contraste absolu, non seulement par leurs titres, mais par leur exécution : l'un tout épanoui en couleurs riches et sensuelles, d'un Jordaens lyrique, si l'on peut dire, l'autre concentré dans une lueur triste et fuligineuse qui évoque immédiatement le souvenir de Carrière; et vraiment c'est le plus bel hommage que l'on puisse imaginer de cet illustre vivant à cet illustre mort.

Un grand ciel d'orage, empli par un tourbillon de nuées d'où jaillissent la pluie et la foudre; au loin, la sérénité des montagnes bleuâtres. Dans le sol herbeux se décompose et s'enfonce le torse d'une femme couronnée de fleurs; dans le ciel, comme une trombe, une autre femme descend, toute ramassée et blottie sur les épaules, sur la main d'un faune luxurieux; et des bras de la femme les fruits de sa joie, des enfants potelés et roses (ici perce une nuance amusante de Chéret) s'élancent et bondissent dans la lumière.

En contre-partie, des nuées encore, mais éparses et se fondant en brume, où nage, là-haut, le globe du monde. Une figure long drapée y siège, qui contemple vaguement un groupe michelangélesque et tragique où déjà nos regards se sont fixés, la première rencontre de l'Homme et de la Femme avec la Mort. Ils s'arrêtent, surpris dans l'ardeur de vivre et de se connaître; elle, s'appuie à la poitrine robuste, avec coquetterie peut-être et défi; lui, grave, douloureux, une main crispée dans la chevelure rousse de la bien-aimée, montre l'abîme au fantôme voilé dont le geste menace. — Que nous veux-tu, sombre fantôme? Tu peux nous détruire; du sol nourri de notre chair toujours jaillira une chair jeune et nouvelle! — Est-ce la solution que nous offre M. Besnard de l'inquiétante énigme? Ce serait donc le triomphe, en même temps que de la Vie sur la Mort, de la Matière sur la Pensée? Mais que la philosophie devient peu de chose dans un beau décor! A ce décor nous ne pouvons demander que la synthèse figurée, c'est-à-dire le symbole des vérités élémentaires, et le groupe héroïque où M. Besnard a puissamment développé l'idée jadis fixée dans la macabre série d'eaux-fortes qui appartiennent au baron Vitta suffit, sans le commentaire obscur qui l'accompagne, à ouvrir en nous la source de l'émotion.

Carrière aussi fut amoureux de raisonnements philosophiques; mais un instinct plus fort d'artiste populaire le sauvait de donner un corps à ces visions. Notre Puvis de Chavannes, dans ses érudites compositions, n'a jamais négligé cette logique du symbole qui s'assujettit la nature sans la forcer, et son enseignement demeure vivace,

parce qu'il se rattache mieux que tout autre à nos plus anciennes traditions. Cette année encore, si ce n'est plus son âme profonde qui nous parle, c'est bien la fraîcheur de sa poésie simple et sereine qui s'épanche du grand décor de M. Auburtin, *La Forêt et la Mer*. Sous les clartés pures d'une nuit lunaire où s'éteignent les dernières roses du crépuscule, on admire le profil des falaises rocheuses qui se dressent hors des flots et se parent de la couronne rythmée des pins. Aux sons de la flûte d'un petit faune caché dans les touffes de



LA FORÊT ET LA MER, PAR M. FRANCIS AUBURTIN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

feuillage, les nymphes enfantines, curieuses et naïves, sortent du milieu des écueils vêtus d'algues ; leurs corps délicats émergent peu à peu dans la brume bleuâtre ; et il semble que le mystère de cette frêle musique, de cet andante lent et léger, se traduise à nos yeux en lueurs amorties. Peut-être n'est-ce que du Puvis transposé en décor de théâtre ; mais on conviendra que ces falaises trop bien découpées seraient faites pour nous renvoyer l'écho d'une mélodie de Gluck.

M. René Ménard a voulu résumer en un même tableau quelques-unes des plus nobles compositions dont il ait en ces derniers temps enchanté notre esprit. Ce golfe lumineux et pur dans sa muraille de

roches, ce nuage qui s'avance comme une voile blanche dans un ciel que pâlit l'approche du soir, ce pâtre assis auprès du troupeau serré de ses bœufs, ce beau corps de femme devant la frondaison sombre de ce pin, nous les connaissions, nous les aimions déjà sous des noms différents, où nous écoutions vibrer la douce poésie grecque ; les voici ensemble, et c'est *Le Jugement de Pâris*. Il n'y a pourtant qu'une déesse, la victorieuse, la charmante Aphrodite, dont le corps pur et blond jaillit comme une grande fleur des herbes du promontoire, dressé sur le double azur du golfe et du ciel. La ligne onduleuse qui monte à ses épaules a le galbe d'une amphore, et ses deux bras, ramenés derrière la nuque où se cachent ses mains, dégagent le profil d'une tête de Phidias. Vraiment le blond de ce corps est d'une saveur délicieuse ; c'est le miel même des abeilles de l'Hymette. Les pastels que M. Ménard nous montrait à la Société Nouvelle portaient ce charme jusqu'à son expression parfaite, et je voudrais l'isoler de ce dernier tableau, où je crois sentir une légère disproportion dans la figure, trop grande, du pâtre, et surtout un désaccord, oh ! bien peu apparent, dans les tons de lumière plus chaude dont le troupeau de bœufs se colore.

La poésie grecque, enseignée par Louis Ménard aux parnassiens, à Leconte de Lisle, à Heredia, respire dans la peinture de cet héritier, de ce disciple de son âme. Mais si haute et si pure qu'elle nous paraisse, elle n'est plus faite de notre pensée et de notre sang, elle ne sort pas du fond intime de notre vie ; elle nous offre un idéal où nous ne pouvons nous reconnaître. Combien plus cher nous sera un art qui nous exprime nos joies et nos espérances sous les symboles les plus familiers, un art de sourire et de tendresse, où les mystères vivants de la foi chrétienne se traduisent par les gestes de la nature, où la malice naïve germe et s'épanouisse, comme au moyen âge, du vieux terroir natal !

Seul, dans ce groupe de beaux virtuoses qui ne savent que nous moduler des variations sur des airs déjà entendus, M. Maurice Denis nous prodigue les trésors généreux de son jeune talent. Primitif du ^{xx}e siècle, en qui le don d'amour vivifie et transforme la science, il a dirigé de la volonté la plus certaine, observé de l'œil le plus lucide, l'évolution qui, sans rien abandonner du sentiment, l'ache-minait vers le style.

Les peintures de l'église du Vésinet nous ont paru l'éveil charmant d'un art chrétien régénéré, oublieux des gestes d'école, dépouillé des draperies d'atelier et de théâtre. Le délicieux salon de

musique de Wiesbaden, trop rapidement entrevu l'an dernier, nous montrait le progrès constant de ce même art, sous l'influence des maîtres florentins et ombriens, dans une fête toujours aussi joyeuse et virginale de la couleur. Et voici que, maintenant, dans la décoration tout fraîchement terminée pour l'hôtel de M. Rouché, la fête de la couleur s'est exaltée encore, jusqu'à nous baigner, nous imprégner des effluves du soleil ; l'ombre, elle aussi, devient de la lumière.

Un même thème se développe aux trois compositions de la voûte du gracieux vestibule : un hymne à *La Terre latine inspiratrice d'art et de poésie*. La ligne bleue de l'horizon marin relie et fond les courbes d'un paysage où les orangers des collines de la Grèce répondent aux oliviers et aux pins de la Provence. Ici, flottant mollement dans le ciel, une divinité blonde et nue, qui symbolise l'Art grec, sème, d'un geste gracieux, les fleurs du printemps, tandis que le bon sculpteur Maillol dégage du marbre la statue de Vénus, et qu'au loin, dans les champs que domine un radieux Parthénon, le berger Pàris admire les trois beautés rivales. Puis des jeunes filles dansent et chantent au flanc bleu de la colline ; et, sur la paroi qui fait face à l'entrée, la flûte antique et la viole se mêlent en un même concert. La Poésie provençale tient ses paisibles assises dans ce coin de terre, suave entre tous, où, derrière les oliviers et les cyprès de Menton, la ligne des montagnes se courbe si purement et vient mourir dans la mer. Là aussi, une figure flottante, mais chastement vêtue et voilée, plane au-dessus des dames attentives au récit du jeune trouvère, cour d'amour dont la gentillesse serait digne d'un Benozzo Gozzoli. Mais c'est à Puvis de Chavannes que l'on pense, devant le charme profond de ce paysage, à un Puvis plus lumineux, préoccupé des mêmes recherches que les Signac et les Cross.

L'orchestration subtile de la lumière nous a ravis dans quelques-uns des tableaux exposés chez MM. Bernheim : la symphonie des blancs et des bleus dans le *Mois de Marie*, celle des bleus et des roses dans la grande *Plage*, ou dans la *Maternité au jardin fleuri*, donnaient au regard une plénitude apaisante de joie, que jamais encore nous n'avions goûtée aussi vive.

D'autres essais, de valeur moins égale, déroutaient un peu l'admiration ; et je ne sais si, malgré les qualités les plus rares, les trois tableaux de la Société Nationale seront aussi généralement goûtés ; ils nous représentent un esprit que les deux précédents Salons nous avaient déjà fait connaître. J'avoue que je ne sais pas me lasser de cet esprit. Ces mythes antiques, joliment rajeunis, vivifiés par une

candeur et presque une gaminerie si joyeuses, ces *Fioretti* d'un paganisme innocent et enfantin, jaillissent spontanément comme une parure printanière de notre sol. — Voyez, dans *Bacchus et Ariane*, cette mer bleue qui étincelle sous le ciel rose, ce sol rose qui luit comme le ciel. Au pied des falaises, dans l'ombre, la petite Ariane est couchée; elle regarde mélancoliquement au loin s'effacer une voile blanche, et cependant la joie lui vient avec le jeune dieu qui gravit promptement les roches, laissant filles et garçons, sur la plage, lier connaissance, et les chevaux noirs piaffer dans l'écume. Les corps bistrés et cuits de ces naïfs corybantes ne prétendent nullement lutter avec les figures de Titien ou de Poussin; et peut-être serait-il dangereux de trop songer à la puissance de sensuelle ivresse dont ces grands maîtres classiques ont pénétré leurs bacchanales. — *Polyphème*, malgré Poussin encore, me met plus librement à l'aise. On ne manquerait pas, outre-Rhin, de découvrir tout le génie germanique, depuis Dürer jusqu'à Bœcklin, dans le dos arrondi du bon cyclope pesamment assis sur l'écueil qui domine la mer verte où se rit la naïade. Tandis qu'il joue de la double flûte, sous le ciel pesant où s'amoncellent les nuages bigarrés, derrière lui, sur la plage jaune fleurie de chardons bleus, des enfants folâtres, comme des chevreux en liberté, bondissent du haut des rocs, et une petite nymphe sommeille doucement dans l'ombre bleue et rose. N'est-ce pas que nous sommes loin des artifices de Bœcklin ou de Gustave Moreau, et qu'il nous semble revivre une idylle de Théocrite, traduite dans le français charmant de nos vieux conteurs?

Mais, auprès du malin sourire, il y a l'humble et profonde tendresse; et jamais, depuis le temps des sculpteurs et des verriers de nos cathédrales, le langage de la peinture chrétienne n'avait retrouvé cette simplicité d'enfance. La lithographie en couleurs que M. Maurice Denis a si amicalement accepté de composer pour la *Gazette* saura dire, mieux que de pauvres paroles, tout le charme pénétrant de sa *Nativité*. L'âme de nos imagiers revit dans une âme fraternelle. C'est un œil pieux et tendre, non moins qu'admirablement instruit, qui a vu dans l'étable éclairée par une lampe rustique la caresse de la lumière se porter uniquement aux points d'où l'émotion rejaillira vers nous : ce geste pur des mains jointes et adorantes, ce profil si jeune et recueilli de la Mère qui sent auprès d'elle l'Enfant divin né de sa chair, le poupon dont les petites mains aussi se dressent et se serrent bien fort; l'attitude heureuse et grave du saint Joseph appuyé au lit, des deux bons moines à la tête rase, dévôte-

ment agenouillés près du berceau, et l'empressement, enfin, du pâtre qui apporte en offrande deux agneaux dans une corbeille de jonc.

M. Maurice Denis nous a prouvé, par son exemple, mieux que par les plus beaux raisonnements, la force bienfaisante de la thèse si heureusement développée aux voûtes de l'hôtel Rouché : dans la langueur, dans l'anarchie de notre art, c'est à la terre latine qu'il faut demander le salut ; c'est des classiques de la Grèce et de notre moyen âge, non moins que d'un Raphaël et d'un Poussin, qu'il nous faut apprendre le secret des nobles ordonnances et des sentiments profonds. Et M. Jules Flandrin n'a point tort, lorsqu'il compose, d'après un dessin de vase grec, cette manière de fresque antique, les *Vendangeurs*, où il a simplifié et déformé à plaisir ; mais, hélas ! rien n'y subsiste du charme qui nous enchantait aux Serres des Indépendants, et de cette archéologie trop naïve c'est à peine si nous louerons la fraîche couleur. A quoi bon s'attarder à la banalité d'autres décors, décrire les mythologies de M. Lucien Monod ou de M. Gabriel de Glehn ? L'âme en est absente ; et même le préraphaélisme raffiné de M. Armand Point ne saurait vivifier son *Orphée* douloureux.

M. Montenard a composé pour la récente Exposition de Marseille une sage mise en scène selon les préceptes de l'école, comme nous en verrons d'autres sans doute au Salon des Artistes Français : une mer très bleue avec beaucoup de lauriers-roses et une théorie de figurantes drapées de blanc. — M. Bunny, qui nous donna jadis des espérances, n'est pas moins affligeant dans sa grande toile de *L'Été* ; toutefois il peint, en un format plus raisonnable, d'assez jolies petites figures de femmes dans des intérieurs, où il se souvient de Stevens et de M. Lavery, lequel à son tour se souvient de Whistler.

Sans un petit panneau tout à fait exquis, *La Fumée*, nous aurions peine à reconnaître en M. Willette le très beau peintre d'autrefois, et la prestigieuse habileté de M. La Touche ne réussit pas à nous cacher le vide de ses inventions : comment nous intéresser à ce ragoût sentimental d'amour maternel et de rendez-vous nocturnes, où un faune et un singe mêlent leur étrange complicité ? L'ambition du style nuit à M. Carlos Schwabe : les figures macabres et hurlantes de sa *Vague* ne sont en somme qu'un médiocre cauchemar. Quant aux plaisanteries assez truculentes de M. Jean Veber, notre Breughel et notre Hogarth, saura-t-on jamais ce qu'elles auront dû de leur verve à Gustave Doré, illustrateur de Rabelais et des *Contes drolatiques* ?

Les nus, ou, si l'on préfère, les déshabillés de M. Caro-Delvaille, ont un succès trop éclatant pour qu'une critique même rude leur puisse nuire. J'en dirai donc tout net ce que j'en pense, et que c'est de mauvaise peinture. Il ne s'agit point du sujet, qui, de Giorgione et de Titien jusqu'à Ingres et jusqu'à Manet, en passant par Goya, jadis cher à M. Caro-Delvaille, n'a point cessé d'être poursuivi par les plus grands peintres; mais il faut que la splendeur de la matière la sauve de toute intention basse ou déshonorante :

Chair de la femme, argile idéale, ô merveille !

Ici cette splendeur est absente; elle est remplacée par les ressources d'un métier, d'une cuisine qui n'ignore pas les épices. M. Caro-Delvaille fait depuis l'an dernier fausse route; qu'il défende sa jeune gloire! — M. Roll tout au moins, à quelque degré d'étrangeté que puissent aller ses erreurs, ne se trompe qu'en beau et vaillant peintre, emporté par sa fougue comme le cheval qu'il nous représente, galopant aux champs dans l'ivresse de la liberté. Mais son *Petit plein air*, ce nu qui a les dimensions d'une miniature, est un vrai bijou. — M. Berton et M. Tournès sont fidèles aux modèles délicatement prud'honiens, M. Lerolle rivalise avec Degas, et M. Morisset s'inspire encore de Renoir, mais avec quel papillotage tout de surface! Il faut vraiment un beau courage à M. Gervex pour nous donner, en l'an 1907, une réédition sans variantes notables de la *Naissance de Vénus* de Cabanel !

Un seul tableau d'histoire : *L'Année Terrible*, de M. Pierre Lagarde; encore est-ce moins une scène historique qu'une sorte d'évocation lugubre et conduite jusqu'à une hauteur de symbole. Il y a aussi dans la puissante toile de M. Lucien Simon, *La Grand'Messe*, une volonté trop écrite peut-être de condenser toute l'âme d'une race. Ces Bretons au front têtu, gravement alignés dans leur vaste nef de pierre, mêlant aux grandes coiffes blanches les vestes et les mantles noires, nous imposent le respect de figures d'un autre âge. Mais les larges et robustes aquarelles qui ont précédé le tableau ont mieux gardé la vie et la flamme intérieures qui s'y dissimulent sous une enveloppe un peu uniforme. Voici encore, du même peintre, un portrait de famille, de noble et délicate composition, mais où l'insistance à exprimer le caractère ne s'illumine pas assez vivement, peut-être, d'un éclair d'émotion tendre. — Et voici, à son tour, M. Lucien Simon présenté en redingote et chapeau haut de forme par M. Cottet, qui continue courageusement ses récents essais de

portraitiste. On l'y sent un peu gêné, incertain, tâtonnant, et ses deux figures de femmes retiennent l'attention sans tout à fait la séduire.



PETIT PLEIN AIR, PAR M. ALFRED ROLL

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

Il est très doux de pouvoir dire à un artiste que l'on aime, que l'on suit depuis tant d'années avec joie, avec inquiétude aussi peut-être, que l'œuvre de cette année est vraiment son œuvre, la

formule entière et charmante de son talent. Jamais encore M. Aman-Jean n'avait exprimé, comme dans cette ravissante image de *Miss Ella C...*, la suave conquête, l'immatérielle volupté d'un sourire et d'un regard mélancoliques; cette ondulation d'un col de cygne, cet abandon si pur de l'épaule et du bras, les roses mourants de la robe que réveille le vert d'émeraude du coussin, toute une musique de rêve enveloppe de son enchantement la plus intelligente et fine modernité. Le *Vase bleu*, avec ses accords si rares de topazes et de saphirs, prolonge la même vibration exquisement assourdie.

Ces morceaux de poésie interrompent heureusement la série monotone des portraits, où rien, au premier abord, ne semble dépasser une honnête moyenne. Point de Besnard d'ailleurs et point de Sargent, mais un très beau Zorn, aussi sage que vigoureux; point de Boldini, mais d'inconsistants Gandara, et trois figures tout animées de la verve de M. Charles Giron : le profil robuste de l'excellent critique M. *Gaspard Vallette*, et surtout l'austère image du *Père Hyacinthe*, dont l'attitude n'est pas sans rappeler le *Renan* de M. Bonnat, portent le sentiment de la vie et la joie de peindre jusqu'à l'heureuse limite que l'art de M. Boldini est trop incliné à franchir. — Les œuvres des compatriotes de M. Giron sont nombreuses à ce Salon. Les *Portraits à Grindelwald* de M. Biéler, qui est Valaisan, semblent une immense aquarelle, dans la façon préraphaélite de M. Grasset; de la douce figure de jeune fille peinte par M. Eugène Burnand émane un rayonnement d'âme toute pudique et fraîche; et peut-être M^{lle} Breslau, bien Parisienne depuis longtemps, doit-elle à l'air vif des montagnes natales cette franchise, cette âpreté salubre dont ses toiles demeurent imprégnées. L'harmonie en gris et mauve de son portrait de M. N... ravit par une intelligence nerveuse et vibrante, à laquelle répond candidement, dans le pastel voisin, le regard grave du petit écolier vêtu de velours mordoré, et qui médite accoudé sur son papier blanc.

M. François Guiguet, dessinateur charmant, donne, en se jouant, d'une touche légère et fine, l'accent familier d'un visage. M. Jacques Brissaud, paysagiste aux Indépendants, montre ici de plus hautes ambitions; mais son portrait de jeune homme, très librement et délicatement observé, nous heurte par des noirs d'une violence monotone. M. Mathey préfère les gris austères, en parfait accord avec son dessin incisif et savant. M. Blanche sait, comme toujours, nous intéresser à quelque figure illustre du monde des lettres ou des arts; ses deux portraits du grand romancier anglais *Thomas*



MISS MARY ANN BROWN, 1850.



Aman-Jean pinx.

MISS ELLA C...

(*Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1907.*)

Hardy, déjà vus à l'Exposition de la Société Nouvelle (avec le très bel *Aubrey Beardsley* qu'il peignait en 1893), saisissent par leur



PORTRAIT DE LA COMTESSE V..., PAR M. CAROLUS DURAN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

caractère de bonté touchante, un peu douloureuse. L'esprit de *M. Maurice Donnay* s'alourdit, je le crains, et se fige sous les pinceaux de *M. Abel Faivre*, plus heureux jadis. Une très classique et noble image de dame âgée, en toilette de velours noir, s'accompagne de

deux compositions de symbolisme et de dévotion (*Chimères, In excelsis*) longuement, trop longuement étudiées par M. Dagnan-Bouveret.

Depuis qu'il dirige l'Académie de France à Rome, M. Carolus Duran ne peut manquer de faire de pieux pèlerinages au palais Doria, où l'accueille paternellement le sublime pape de Velazquez, et l'âme toute rajeunie et illuminée, exaltée par la riche atmosphère romaine, il gravit l'escalier de la Trinité-des-Monts, il regagne cette Villa, ces jardins que Velazquez a aimés, et où il travaille, lui aussi, dans la joie et la paix. Un renouveau charmant respire aux images qu'il nous envoie de là-bas. Le *Portrait de la Comtesse V...* comptera parmi les meilleurs d'une existence si féconde : symphonie en noir et argent, où le ton des cheveux répond à l'éclat voilé de la robe, où, sans éteindre le rose des chairs, le rose plus vif d'un petit bouquet au corsage, parmi la tristesse de la gaze et du jais, met la douceur d'une caresse.

Le portrait ainsi compris, dans le jour de l'atelier, isolé de tout ce qui peut dériver l'attention, exige du peintre les plus fortes qualités d'analyse, pour traduire un caractère dont tout l'intérêt vient du dedans. Il y a un esprit plus facile, une séduction plus naturelle dans les œuvres de nos « intimistes » ; le danger est qu'ils se contentent d'une impression de surface et du charme d'une vision. Aussi doit-on louer la sagesse parfois excessive de M. Delachaux, ce Chardin du pauvre, et la probité toute précise et paisible de M. Larrue. M^{me} Galtier-Boissière, plus spontanée, a répandu dans la chambre de sa gentille *Convalescente* la gaité d'une lumière virginale ; et M. Moreau-Nélaton a saisi, du bout du pinceau, avec une prestesse bien jolie d'instantané, sous l'ombre mouvante des arbres, les gestes jeunes et brusques de ses trois *Petits dessinateurs*, si gravement attentifs à copier un pot de géranium. Le charme de la causerie du soir, *Entre amis*, à la clarté des lampes, est traduite par M. Bellery-Desfontaines en une harmonie un peu sourde et voilée. — M. Lomont nous réapparaît après une absence où son talent si remarqué déjà s'est accru jusqu'à une virtuosité merveilleuse et redoutable. Le *Portrait de vieil homme* de M. David André a la sobre éloquence de la vérité, ce regard aigu que M. Raffaëlli émousse, je le crains, lorsqu'il agrandit aux dimensions de la nature les silhouettes de ses pauvres hères et de ses bourgeois endimanchés ; pourtant il serait injuste de ne pas reconnaître à son *Automne de la vie*

une certaine puissance de décoration originale. M. Walter Gay, M. Léopold Stevens, passent de spirituelles revues de meubles et de boiseries, où le bric-à-brac de collections somptueuses reprend la vie secrète et l'allure des voluptés d'antan. Mais si l'on veut connaître l'âme des pierres abandonnées et des chambres solitaires, il faut interroger le peintre de Versailles et de Chartres, M. Maurice Lobre.

« Un bon tableau », écrivait Baudelaire dans son *Salon* de 1859,



LES PETITS DESSINATEURS, PAR M. ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

« doit être produit comme un monde. » M. Lobre justifie cette définition de forme paradoxale ; sa patience infatigable recueille désormais la récompense du travail mené à terme dans la douleur et dans la joie. Un tableautin d'il y a treize ans, qu'il a eu la coquetterie de joindre à son exposition, y marque une étape d'art déjà lointaine. La fuite légère des nuances d'or aux volets entrevus derrière les *Fenêtres closes*, le souple et long dessin de la statue dans sa niche, c'est, dans un cadre menu, toute la grâce précieuse et inattendue de Whistler. Maintenant M. Lobre ne se contente plus de frêles apparences. De l'intimité des douces et graves figures de la famille pieusement étudiées dans la vie de chaque jour, il a passé à celle

des ombres de l'histoire, dont le murmure s'entend parmi les salles désertes du mélancolique Versailles; un jour enfin qu'il se sentait las des guirlandes et des rocailles dont l'or se reflète dans l'eau trouble des miroirs, il a écouté une voix plus forte, il a découvert le monde énorme et vivant de la cathédrale gothique. Je le vois, arc-bouté dans le vent terrible qui siffle autour des vieux saints de Chartres, patient toujours, obstiné à pénétrer, au delà du porche entr'ouvert, cette nuit mystérieuse qu'illumine un paradis lointain, puis, dans l'ombre de l'immense nef, s'enhardissant à parler aux héros de flamme qui le contemplent de leurs grands yeux étince-



LES GLYCINES, PAR M. HENRI DUHEM

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

lants parmi les prés d'émeraudes, de rubis et de saphirs des hautes verrières.

En trois tableaux il dit tout à qui sait comprendre. Sa *Chapelle Saint-Piat* oppose la suavité nacrée d'un vitrail gris à l'éclat fulgurant de l'outremer et de la pourpre dont le reflet mouvant monte aux piliers de pierre; avec le *Portrait de M^{lle} de Béthisy*, la facture un peu rude s'humanise, et son insistance amicale s'épanouit en floraison de sourire; mais le vrai poème de force et d'intelligence, dans un métier dépouillé de tout artifice, est l'*Escalier du Petit Trianon*.

Cette douceur apaisante des objets que nous aimons, l'intime bénédiction des paysages familiers, tout ce bonheur que la main



TRIANON
(Société)



Maurice Lobre pinx.

L'ESCALIER DU GRAND TRIANON

(Société Nationale des Beaux-Arts. — Salon de 1907.)

peut atteindre et qui console des mirages du rêve, nous le sentons encore, nous le goûtons profondément aux œuvres d'un charmant ménage d'artistes, dont l'exemple suffit à prouver la vanité de tant d'ambitions parisiennes. M. et M^{me} Duhem demeurent fidèles à leur province maternelle, aux maisons antiques et aux plaines de l'Artois. Voici que, dans les tableaux de M. Duhem, plus simples et non moins tendres que ceux de Cazin, les reflets roses du couchant avivent au long d'un mur les fleurs mauves des glycines, ou se posent à la



FIN D'AUTOMNE (HOLLANDE), PAR M. ALPHONSE STENGELIN

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)

surface irisée d'un canal, ou se jouent avec les feuilles d'automne sur la route ombragée de grands arbres, ou s'en vont au loin sur la plaine neigeuse parmi les branches nues des peupliers. M^{me} Duhem peint les fleurs en perfection; auprès de M. Karbowsky, plus ingénieux et délicat décorateur, ou de M^{lle} Breslau, plus passionnée de tons francs et hardis, elle garde une beauté de matière, une sûreté de dessin, qui l'apparentent à Fantin-Latour.

Parmi tant de paysages, il en est peu que nous ne connaissions déjà. La bonne école gantoise compte MM. Claus, Buysse, Willaert, et un mort qu'il faut regretter, Verstraete; les toiles d'un autre mort plus illustre, le Norvégien Thaulow, nous apportent une der-

nière fois leur très habile formule d'eaux frissonnantes et de neiges fondantes; les marines hollandaises de M. Mesdag ne manquent pas à l'appel, non plus que les fantaisies canadiennes, mais surtout whistlériennes, de M. Morrice. Et comment ne pas songer encore à Whistler devant ces visions vénitiennes de M. Le Sidaner, si chatoyantes, mais d'une répartition trop égale des valeurs lumineuses? M. Lepère exalte en brillants décors ses observations prime-sautières; MM. Madeline, Lhermitte, Muenier, Stengelin, Braquaval, Marius Michel varient, pour notre plaisir, des recettes ingénieuses sinon très nouvelles. M. Maufra est toujours un Claude Monet assagi; M. Gaston Prunier se range franchement sous la vieille bannière de l'impressionnisme, mais avec une note aussi personnelle dans ses peintures populaires de « fortifs » que dans ses aquarelles si violentes. Nous devons au génie audacieux de M. Cottet l'apparition saisissante d'un *Mont-Blanc* nocturne et mystérieux. Et il nous plaît enfin, au terme de ce dénombrement monotone, de nous arrêter devant les tableaux bretons, estuaires bordés d'ajoncs et de pins, villages perdus dans l'immensité des landes, que M. Dauchez a enveloppés du charme sain, pénétrant, un peu triste, de l'atmosphère saline.

ANDRÉ PÉRATÉ

(La suite prochainement.)



RENONCULES BLANCHES, PAR M^{me} MARIE DUHEM

(Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts.)



PHILIPPE LE BEL ET SA FAMILLE

(Ms. latin 8304, Bibliothèque Nationale, Paris.)

EXPOSITION DE PORTRAITS

PEINTS ET DESSINÉS

A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(PREMIER ARTICLE)

LES MANUSCRITS

I

L'HISTOIRE du portrait en France présente encore bien des lacunes, malgré les travaux dont elle a été l'objet dans ces dernières années¹. Plusieurs de ses chapitres, ceux, en particulier, qui concernent le moyen âge, n'ont pas été écrits avec toute la précision que comporte le sujet et toute la documentation que permettent les monuments iconographiques dont la conservation est connue. C'est

1. Les deux meilleurs sont ceux de M. Leprieux (dans l'*Artiste* de 1891, p. 14 et suiv.) et de M. Henry Martin (dans le *Bulletin du Bibliophile* de 1904-1905). Ce dernier a reparu, augmenté et corrigé, dans un volume intitulé *Les Miniaturistes français* (Paris, H. Leclerc, 1906, in-8, av. planches), dont il forme les chapitres II et III.

ce que prouve surabondamment, pour ce qui touche aux portraits peints dans les manuscrits et aux portraits peints aux crayons, l'exposition qui vient de s'ouvrir à la Bibliothèque Nationale. De là, d'ailleurs, le succès si vif qu'elle a obtenu dès la première heure, car elle a été une révélation, même pour beaucoup qui pouvaient se croire bien informés, et de là aussi l'intérêt que présente son étude. Elle montre, en outre, d'une façon matérielle, combien il serait nécessaire de reprendre enfin, avec les meilleurs procédés de reproduction dont on dispose, l'idée que Montfaucon a si imparfaitement réalisée¹ et de constituer une bonne fois ce grand Recueil des monuments figurés de notre pays qui manque à notre histoire nationale.

On n'avait pas encore tenté, en effet, de grouper, au point de vue spécial du portrait, les documents iconographiques conservés dans les manuscrits. A l'exposition des Primitifs, il est vrai, qui eut, il y a trois ans², un succès dont le souvenir dure toujours, on vit bien quelques-unes des œuvres qui sont de nouveau exposées aujourd'hui, mais les volumes étaient ouverts aux pages qui offraient le plus d'intérêt, soit pour l'histoire générale de la miniature, soit pour l'histoire particulière de l'artiste auquel elles étaient attribuées. Aucun choix n'avait été dicté par l'unique préoccupation du portrait. Or, c'est cette préoccupation qui a, cette fois, primé toutes les autres.

Les manuscrits exposés ont une triple provenance. Les plus nombreux, et aussi les plus beaux, sont, naturellement, ceux qui viennent de notre Bibliothèque Nationale; mais le contingent fourni par les autres bibliothèques de Paris, au premier rang desquelles se place celle de l'Arsenal, par quelques bibliothèques publiques de province, et même de l'étranger, et par d'obligeants bibliophiles, est, néanmoins, très important et fort curieux.

Ce ne sont pas, cependant — il est à peine besoin de le dire — tous les manuscrits qu'il aurait été possible et souhaitable de réunir sur cet intéressant sujet. Beaucoup de collections publiques ou privées sont restées fermées, soit en vertu des règlements qui les régissent, soit à cause de sentiments qu'on peut trouver exagérés, mais qui sont très respectables. Les notes qui suivent se rapportent donc surtout aux volumes du Département des manuscrits, et elles n'ont d'autre ambition que celle de signaler quelques nouveaux

1. B. Montfaucon, *Les Monuments de la monarchie française*. Paris, 1729-1733, 5 vol. in-fol.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I, p. 5 et 265 (article de M. H. Bouchot), p. 353, 451 et L. H., p. 61 et 113 (art. de M. G. Lafenestre) et p. 41 (art. de M. E. Mâle).

jalons pour notre iconographie nationale, et de mieux préciser la portée de certaines œuvres depuis longtemps connues.



PHILIPPE LE LONG ET LE MOINE YVES
MINIATURE DU COMMENCEMENT DU XIV^e SIÈCLE

(Ms. français 2090, Bibliothèque Nationale, Paris.)

Le plus ancien des manuscrits exposés est celui qui contient le portrait de Charles I^{er} d'Anjou¹, mort en 1285, mais comme il est

1. *Encyclopédie médicale* de Rhazès (Latin 6 912; *Catalogue*, n° 1).

d'origine napolitaine, nous renverrons à un paragraphe spécial ce qui doit en être dit. Cette exposition, en effet, n'a pas été strictement limitée aux productions d'origine française ou flamande. Elle comprend, en outre, comme d'utiles termes de comparaison, quelques œuvres italiennes, qui se recommandent soit par leur qualité, soit par leur date, et qu'il était, par suite, d'un réel intérêt de produire. Et leur importance est telle, malgré leur petit nombre, qu'il serait injuste et peu scientifique de ne pas leur faire une place à part.

Mais ce manuscrit ne serait pas lui-même le plus ancien qu'on aurait pu exposer s'il était entré dans le plan de l'exposition d'y comprendre tous les soi-disant portraits dont sont ornés les manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Il aurait alors fallu remonter jusqu'au ix^e siècle, jusqu'à ces fameuses représentations de l'empereur Lothaire dans son *Évangélaire*¹, et du roi Charles le Chauve dans sa *Bible* et dans son *Psautier*², qui ont été si souvent reproduites. On a pensé, et fort légitimement, semble-t-il, que si ces vénérables effigies présentaient un intérêt considérable pour l'histoire générale de l'art, elles n'étaient que d'une valeur très restreinte pour l'histoire même du portrait. Il ne paraît pas possible, en effet, de tenir pour individualisées, et par conséquent pour ressemblantes, à un degré quelconque, ces représentations hiératiques et stylisées.

Il en est de même de quelques autres soi-disant portraits qu'on a signalés dans divers manuscrits, du x^e au xiii^e siècle, comme ceux du roi Philippe I^{er}³ et de Chrétien, archevêque de Mayence⁴ (1167-1183). Ce sont de simples images sans aucun des caractères qui permettraient d'y voir des portraits.

En réalité, ce n'est qu'au xiii^e siècle, et surtout à partir du règne de saint Louis, que les artistes commencèrent à rompre avec la vieille tradition et à s'affranchir des formules dans lesquelles ils étaient jusque-là restés enfermés. Ces changements s'accomplirent malheureusement avec une extrême lenteur. Pendant longtemps, les enlumineurs s'efforcèrent d'individualiser les figures et de leur donner du caractère, mais sans succès, car il ne semble rester de cette période aucun portrait digne de ce nom⁵. N'est-il pas singulier, en effet,

1. Latin 266.

2. Latin 1 et 1152.

3. Nouv. acq. lat. 1339. Cf. M. Prou, *Dessins du xi^e siècle et peintures du xiii^e siècle* (dans la *Revue de l'art chrétien*, 1890).

4. Latin 946.

5. M. le comte de Laborde, qui a écrit sur le portrait au moyen âge un chapitre plein de faits, a évidemment exagéré, lorsqu'il a imprimé qu'il n'y avait

de constater que des représentations contemporaines, ou presque, qu'on possède de saint Louis, aucune ne puisse être tenue pour authentique ? Deux qualités essentielles paraissent avoir manqué



PHILIPPE VI PRÉSIDENT LA COUR DES PAIRS
MINIATURE (1332)

(Ms. français 18437, Bibliothèque Nationale, Paris.)

aux artistes de ce temps : une habileté suffisante pour bien saisir et noter les traits du modèle, et une technique assez savante pour bien

« pas un portrait au XII^e siècle » et « qu'au XIII^e siècle, il n'y avait que des portraits ». Il a, d'ailleurs, corrigé ce que cette affirmation catégorique contenait d'excessif et même d'erroné, en disant, quelques lignes plus loin, que « les vitraux, les émaux et la sculpture » avaient « seuls conservé des portraits du XIII^e siècle » et qu'il fallait « descendre jusqu'au roi Jean pour trouver une bonne et sérieuse

les rendre. Ils savent draper les personnages et traduire les mouvements et les jeux de lumière, mais pour les visages ils se contentent de traits fortement et presque également marqués et de teintes uniformes, qui excluent ou à peu près tout modelé. Or, ce procédé a été en honneur jusque vers le milieu du ^{xiv}^e siècle. Ce n'est donc pas avant cette date qu'on trouve de vrais portraits. Rigoureusement, par suite, ces essais auraient pu être écartés de l'exposition; mais les historiens ne regretteront sans doute pas de les y trouver, en raison de l'intérêt qu'ils présentent pour l'étude des origines et des premiers développements de cet art.

Les manuscrits dans lesquels on les rencontre sont déjà presque tous des exemplaires de dédicace, dans les frontispices desquels l'auteur est représenté offrant son livre au personnage pour lequel il a travaillé. C'est ainsi qu'on voit dans un manuscrit célèbre des *Grandes Chroniques de Saint-Denis*, exposé par la bibliothèque Sainte-Geneviève¹, et qui date certainement du ^{xiii}^e siècle, le moine chroniqueur Primat, accompagné de plusieurs confrères et de l'abbé de Saint-Denis, offrant son livre au roi Philippe le Hardi. L'artiste qui a peint cette scène a certainement voulu faire des portraits, mais il serait très osé de prétendre qu'il y a réussi.

Ne faut-il pas en dire autant de la miniature du manuscrit de *Cléomadès* de la bibliothèque de l'Arsenal², dans laquelle sont représentés Marie de Brabant, seconde femme de Philippe le Hardi, Blanche de France, fille de saint Louis, Jean II duc de Brabant et le ménestrel Adenet le Roi? Il convient de reconnaître, toutefois, que les visages y sont mieux caractérisés et que l'artiste inconnu auquel est due cette œuvre a plus approché du but que le précédent. Il l'aurait même atteint, s'il fallait en croire M. Henry Martin, qui a fait de ce manuscrit une étude très minutieuse³, car « vu à la loupe, le visage de chacun des personnages » serait « tout à fait caractéristique ». On devrait, par suite, dire que cette œuvre « est le plus ancien *essai* de véritables portraits que nous ait légué le moyen âge. »

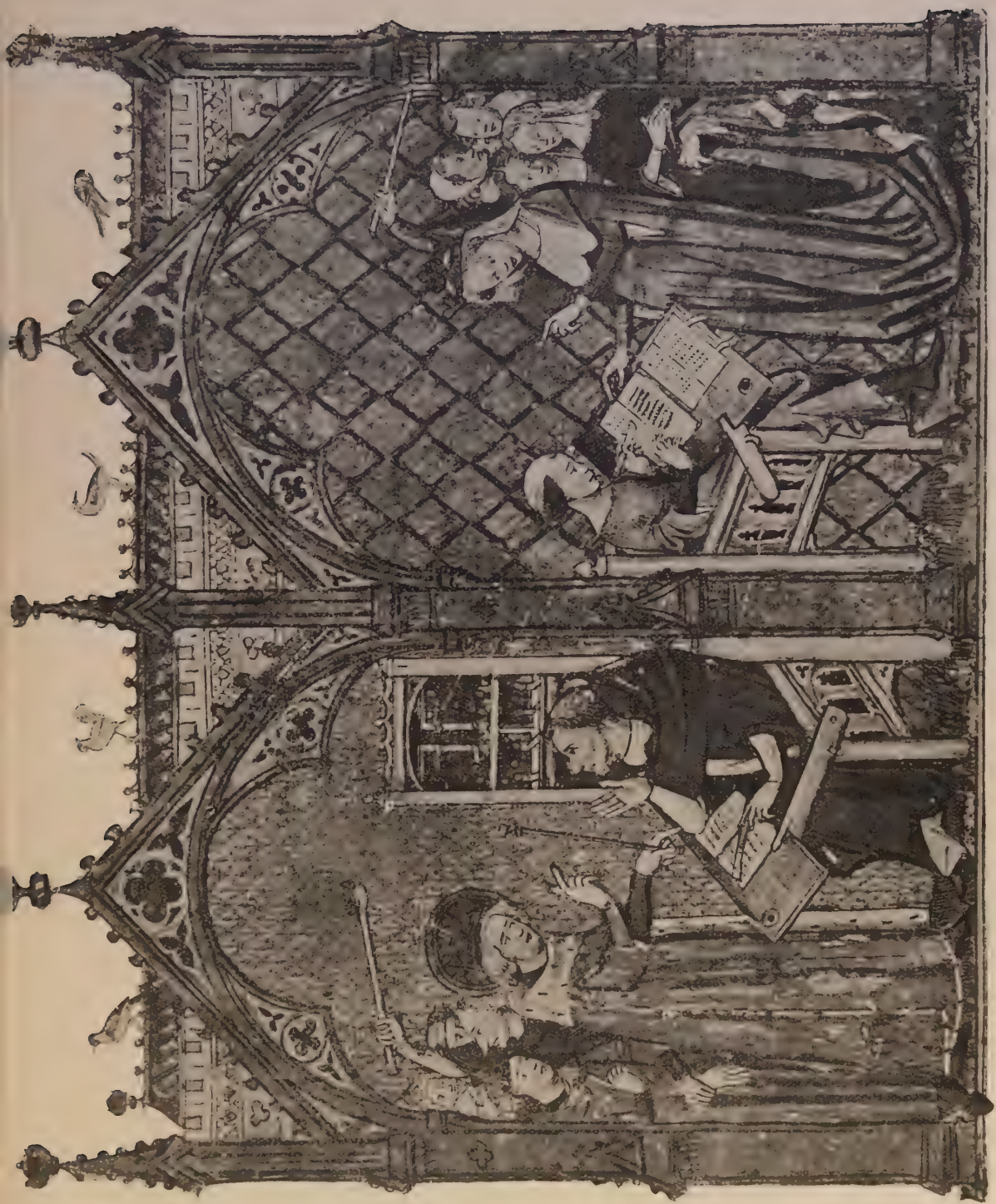
Vers la même époque, une autre tentative bien curieuse, mais

pourtraicture ». (*La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris, 1850, in-8° [volume sur les Clouet], p. 46 et 47.)

1. Manuscrit 782 (*Catalogue*, n° 129).

2. Manuscrit 3142 (*Catalogue*, n° 118).

3. *Cinq portraits du ^{xiii}^e siècle* dans le *Recueil de mémoires* publié par la Société des Antiquaires de France, à l'occasion de son centenaire (Paris, 1904, p. 269-279).



SAINT LOUIS ET VINCENT DE BEAUVAIS, JEANNE DE BOURGOGNE ET JEAN DU VIGNAY, MINIATURE (1333)

Ms. français 316, Bibliothèque Nationale, Paris.

moins heureuse, a été faite par l'enlumineur du *Psautier artésien* ou picard¹, exposé sous le n° 2. Les marges de ce volume, surtout celles du bas, sont, en effet, décorées de personnages divers, au-dessous de chacun desquels un nom est écrit : « Agnès de Hanin, Jehan de Lens, Jehan de Lille, monseigneur Robert d'Oisi, messire Guerart de Sorel, medemisele de Chuingnoles et Agnes se suer, medame de Franchinecourt », etc., etc. La préoccupation du miniaturiste n'est donc pas douteuse; il a voulu certainement peindre des portraits; mais on doit, non moins certainement, constater qu'il n'y a pas réussi. Toutes ses figures sont traitées de la même façon et aucune d'elles ne présente les particularités caractéristiques et diverses de l'individu. Elles constituent une amusante tentative de portraits, mais ce n'est qu'une tentative.

Le portrait de Jeanne de Guines, qui se trouve dans un exemplaire de la *Somme le Roi* de frère Laurent², est, au contraire, fort intéressant; toutefois c'est plus à la date certaine de sa composition (1311) qu'à sa valeur artistique qu'il doit son importance.

Les représentations de Philippe le Bel et de ses quatre enfants : d'un côté, Isabelle d'Angleterre, Philippe V et Charles le Bel, et de l'autre, Louis de Navarre et leur oncle Charles de Valois, qui sont dans le *Livre de Dina et Kalila* (recueil de fables), marquent sur les précédentes un progrès assez sensible³, bien que leurs figures soient encore peintes dans la tradition du XIII^e siècle; les yeux y sont toujours lourdement marqués par de ces gros traits noirs dont les enlumineurs se servaient pour accentuer les contours.

Dans les portraits de Philippe V qui sont exposés sous les numéros suivants (5-7), les progrès sont encore plus manifestes. Et il convient de signaler particulièrement celui du manuscrit français 2090, parce que cet exemplaire de la compilation sur la *Vie et les miracles de saint Denis*, offerte, vers 1317, à Philippe le Long par le moine Yves⁴, passe, à bon droit, pour l'un des chefs-d'œuvre de l'art parisien pendant le premier quart du XIV^e siècle. On ne saurait, malgré cela, le tenir pour ressemblant.

1. Latin 10435 (*Catalogue*, n° 2).

2. Bibliothèque de l'Arsenal, manuscrit 6329 (*Catalogue*, n° 119). Cf. Henry Martin, *Notes pour un « Corpus iconum » du moyen âge* (dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 1902, p. 34).

3. Latin 8504, exemplaire offert au roi Philippe le Bel, en juin 1313 (*Catalogue*, n° 3). Miniature reproduite en tête du t. XXII (1863) des *Historiens de France*. Cf., en outre, le *Journal des savants*, 1898, p. 158 (art. de M. L. Delisle).

4. *Catalogue*, n° 3.

C'est aussi ce qu'on peut dire des images peintes dans la curieuse miniature placée en tête des *Actes du procès de Robert d'Artois*¹, qui dut être exécutée en 1332 — le procès s'étant terminé le 8 avril de cette année — ou très peu de temps après, et qui représente une séance de la Cour des pairs. Les figures qui en forment les divers groupes offrent entre elles de telles similitudes et sont marquées de telles difformités qu'on a quelque peine à les tenir pour des portraits. Les mâchoires de beaucoup de ces personnages sont, en effet, proéminentes à l'excès, et il semble difficile d'admettre, ainsi qu'on l'a fait justement remarquer², que Philippe VI et presque tous ses pairs aient été des prognathes. L'intention de l'artiste est, cependant, d'autant moins douteuse qu'il a pris soin de la faire connaître lui-même. Il prévient, en effet, dans une note deux fois répétée, que les personnages ne sont pas « peints » dans l'ordre où « ils doivent seoir ».

Le *Saint Louis et Vincent de Beauvais* qui est au frontispice du *Miroir historial*³, exécuté en 1333 pour Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe de Valois, n'offre évidemment aucune garantie d'authenticité, mais il n'en est pas de même des représentations de cette reine et du traducteur Jean Du Vignay, qui occupent le second compartiment dont ce frontispice se compose. Tout porte à croire, en effet, qu'elles sont des portraits et qu'elles marquent l'extrême limite des vaines tentatives et des efforts impuissants. En tout cas, aucune hésitation n'est plus désormais possible; les enlumineurs sont en pleine possession de leur métier et leur technique a fait assez de progrès pour qu'ils puissent tout réussir; le vrai portrait va enfin apparaître dans les manuscrits.

CAMILLE COUDERC

(La suite prochainement).

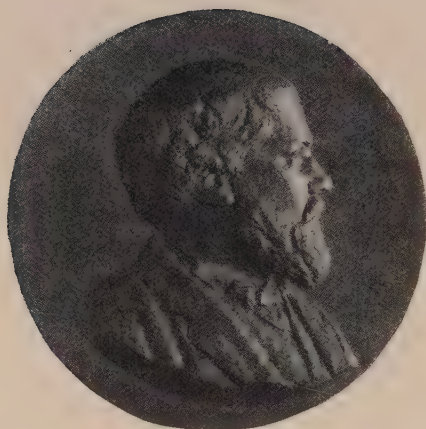
1. Français 18437 (*Catalogue*, n° 9).

2. Henry Martin, *Les Miniaturistes français*, p. 25.

3. Français 316 (*Catalogue*, n° 10). Ce frontispice a été reproduit, en héliogravure, par M. L. Delisle, dans la *Gazette archéologique*, t. XI (1886), pl. 13.



PHILIPPE BURTY



PHILIPPE BURTY
MÉDAILLON EN BRONZE, PAR GAUVIN

Philippe Burty, sollicité par M. Octave Uzanne d'écrire pour la revue *Le Livre* un article sur sa bibliothèque, avait pris quelques notes au crayon dont il se proposait de tirer les éléments d'une courte autobiographie et qui eût été le commentaire de ses goûts de curieux; mais cette velléité n'eut pas de suites, et il est même difficile d'utiliser ces brèves indications, intelligibles pour lui et obscures pour d'autres. Toutefois, une longue

lettre adressée en 1868 à un collaborateur du *Dictionnaire universel des contemporains* complète et précise sur plusieurs points les phases essentielles de la première partie de sa carrière, et ce que j'ai pu recueillir de ses propres conversations ou de celles des siens me permet de suppléer en partie à ce qu'il projetait de nous apprendre sur son passé.

Né à Paris, rue de Ménars, n° 2, le 11 février 1830, Philippe Burty était fils unique de Marin Burty, originaire de Lyon, qui avait ouvert sous la seconde Restauration un magasin de soieries et de nouveautés très achalandé. Il comptait dans sa clientèle les princesses de la maison d'Orléans, ainsi que la grande-duchesse de Bade, et Mérimée le nomme en toutes lettres dans la *Double méprise* quand Julie de Chaverny, complimentée par un mari indifférent sur le choix d'une robe, lui répond qu'elle vient de chez Burty.

Celui-ci s'apprêtait à jouir, après fortune faite, d'un bien-être laborieusement gagné, lorsqu'un abus de confiance d'un banquier

lui enleva la plus forte part de ses épargnes en le réduisant à quelques milliers de francs de rente, et presque aussitôt après il devenait veuf. M. Burty quitta Paris avec son fils et habita successivement Saintry, Grez-sur-Loing et Nemours. Le nom de Saintry évoquait plus tard dans la mémoire de Philippe le souvenir des visites d'un fringant et tumultueux voisin de campagne, Roger de Beauvoir; de Grez et de son vieux pont si pittoresque il avait pu acquérir et garder constamment sous ses yeux une admirable toile de Corot; mais c'est Nemours, « nid délicieux et ignoré », qui avait conservé toutes ses préférences et, aux portes de Nemours, cette maison de la Bouleaunière que Balzac avait habitée au temps d'*Ursule Mirouet*. M. Burty père la posséda quelques années plus tard et y avait installé sa bibliothèque où, selon la tradition de la bourgeoisie lettrée d'alors, Voltaire, Rousseau, Montesquieu voisinaient avec Chateaubriand, Walter Scott, Fenimore Cooper, les premières années du *Magasin Pittoresque*, le *Don Quichotte* illustré par Tony Johannot, le *Gil Blas* illustré par Jean Gigoux, l'*Histoire-Musée de la Révolution française* d'Augustin Challamel, etc. L'enfant s'assimilait tout cela, et ses lectures juvéniles influèrent sensiblement sur les directions futures de son esprit; mais je crois bien que sa curiosité allait plus volontiers encore aux images semées à chaque page du vénérable recueil fondé par Édouard Charton et qu'il dut aux vignettes de Gigoux et des Johannot ce vif sentiment de l'art moderne dont il devait être le premier et le plus vaillant protagoniste. Cependant il lui fallut dire un adieu momentané aux livres et aux ombrages de la Bouleaunière. Il accomplit le stage des études classiques dans divers pensionnats ou collèges de la région dont il avait gardé le pire souvenir et obtint à seize ans le diplôme de bachelier. La Révolution de 1848 vint troubler les projets de son père (revenu à Paris), qui voulait lui faire suivre les cours de l'École de droit et qui dut se contenter de le placer dans un commerce de soieries; mais dessinant d'instinct, comme il l'a dit lui-même, et s'échappant du magasin pour courir les boîtes et les étalages des quais, Philippe ne tarda pas à se faire remarquer et obtint de son père d'entrer aux Gobelins, dans l'atelier de l'un des compatriotes de M. Burty, Chabal-Dussurgey, peintre de fleurs habile et trop peu connu aujourd'hui. En même temps Burty se liait avec le graveur Péquégnot, avec Claudius Popelin, avec François Bonvin, avec un graveur inconnu, déjà bizarre et mystérieux, qui se nommait Charles Meryon et qui le mit en rapports avec un autre inconnu appelé

Félix Bracquemond, avec M. Léopold Flameng. Stimulé par ce compagnonnage, il s'essaya à graver sur un cuivre de petites dimensions un *ex-libris* pour sa bibliothèque naissante : un ânon avec la devise : *Je médite*; mais cette fantaisie ne fut que passagère, et en 1857 il fut chargé par le *Moniteur de la mode, journal du grand monde*, de rendre compte du Salon; la même année, il voyait s'ouvrir à ses essais une autre feuille à peu près aussi éphémère : l'*Art du XIX^e siècle*, fondé par Théodore Labourieu, qui accueillit de Burty une *Notice sur la vie et l'œuvre de Claude Gillot*, inspirée par un recueil de vignettes et d'arabesques ramassé sur les quais, et une étude sur quelques marques typographiques de la Renaissance d'après des notes prises au Cabinet des estampes; Burty lui donna encore un article sur une statuette de Béranger par Carrier-Belleuse et y formula un jugement déjà personnel sur le concours du prix de Rome dont M. Léon Bonnat fut un des lauréats. Il ne faudrait pas assurément demander à ces essais juvéniles ce que leur auteur acquerra plus tard, mais, tels quels, ils faisaient bien augurer de son tact et de son sens critique déjà très éveillés; Charles Blanc, qui en eut connaissance, ne s'y trompa point; aussi quand il fonda la *Gazette des Beaux-Arts* et qu'il forma le cadre de sa rédaction, il n'oublia pas Burty, auquel il confia le compte rendu des ventes publiques et de diverses expositions tenues comme secondaires dans la hiérarchie, alors toute-puissante, des genres, telle que celles de la gravure, de la photographie, des arts « mineurs », etc.

Près d'un demi-siècle s'est écoulé, et trois générations ont successivement accompli leur œuvre depuis que Charles Blanc et Édouard Houssaye ont doté la France d'un recueil dont le *Cabinet de l'amateur* d'Eugène Piot avait été le prototype. A si longue distance il faut, pour comprendre l'état d'esprit de nos prédécesseurs, se représenter les conjonctures au milieu desquelles ils vivaient. L'Exposition Universelle de 1855 avait révélé à la France et aux nations étrangères la puissance, la vitalité, l'originalité de notre école de peinture et de sculpture; mais nul ne s'était encore avisé de mettre en lumière la valeur et l'intérêt des lithographies, des eaux-fortes, des bois qui pour tant d'artistes avaient été une distraction ou un gagne-pain et dont les épreuves traînaient dans les cartons à dix sols ou se cachaient dans les portefeuilles de leurs auteurs. Certes Burty ne fut ni le premier ni le seul à les rechercher, et ses propres collections s'alimentèrent aux ventes de celles qui se dispersaient; mais, loin de dissimuler ses trouvailles et de taire ses joies, il mit au

service de la cause qu'il voulait faire triompher la publicité de la *Gazette* et bientôt celle de la *Chronique* hebdomadaire dont Ed. Housaye sentit la nécessité lorsque la *Gazette* cessa d'être bi-mensuelle. Dans cette première série, actuellement si rare (1^{er} décembre 1861-25 mai 1862), on trouvera sur Jongkind, sur F. Bonvin, sur Meryon, des notes ou des articles qui étaient alors de véritables audaces. Si indulgent qu'il fût pour le plus jeune de ses disciples, Charles Blanc ne lui laissait pas toujours la bride sur le cou, et ce ne fut pas sans luttes préliminaires que Burty réussit à faire insérer deux articles sur la vie et l'œuvre de Meryon. Accorder un pareil honneur à un artiste dont vingt personnes peut-être savaient le nom et appréciaient le génie semblait compromettant pour le bon renom de la *Gazette*, et un de ses propriétaires demanda ce qu'on ferait pour Raphaël, puisque l'on publiait, du vivant même de ce graveur, une nomenclature raisonnée de ses planches, ce qui d'ailleurs était, si je ne me trompe, jusque-là sans exemple. Charles Blanc, dont les préférences hautement avouées allaient plutôt à Charles Jacque, finit par céder, et la *Gazette* eut, bon gré mal gré, le mérite, qu'elle revendique aujourd'hui, de désigner ce méconnu à l'admiration de la postérité.

Durant cette période de dix ans (1860-1870) l'activité de Burty fut telle qu'il m'est impossible d'en donner une idée exacte et que la seule énumération bibliographique, même sommaire, de ses travaux à la *Gazette* et à la *Chronique* remplirait plusieurs pages. Ses relations quotidiennes avec les experts et les commissaires-priseurs l'amènèrent à rédiger les catalogues de deux expositions organisées au profit de la caisse de secours de l'association Taylor, où le public put faire connaissance avec des noms et des œuvres appelés par la suite à la plus retentissante notoriété, mais qu'il fallait à cette époque, comme Burty le rappelait plus tard, se borner à lui « recommander ». Grâce à de généreux donateurs, le Louvre s'est, en ces récentes années, enrichi de quelques-uns des plus beaux tableaux et dessins de Delacroix, de Decamps, de Millet, dont Adolphe Moreau, Maurice Cottier, Alfred Sensier s'étaient alors momentanément séparés ; mais la majeure partie des œuvres ainsi exhibées s'en est allée depuis sous d'autres cieux. Le catalogue des Maîtres du xviii^e siècle, dont l'exposition suivit celle de l'École moderne, fait défiler sous nos yeux un ensemble incomparable dû à Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard, Greuze, La Tour, Lancret, Pater, François Lemoyne, Nattier, Grimoux, Largillière, etc., prêté par le Dr Lacaze, Eudoxe et Camille

Marcille, Jules Burat, Paul Barroilhet, Edmond et Jules de Goncourt, le duc de Morny, Mahérault, Gigoux, His de La Salle, etc. Burty avait apporté tous ses soins à la rédaction de ces deux livrets, et si le second renferme quelques erreurs, il ne faut en accuser que la rareté et l'insuffisance des sources qu'il avait pu consulter.

L'année suivante, il fut chargé par la famille de M. Parguez de présenter au public le détail raisonné des estampes modernes qu'il avait colligées au bon temps. Ici, on peut le dire, Burty foulait une terre vierge ; sauf l'essai de M. Bruzard sur les lithographies d'Horace Vernet et le répertoire dressé par M. de La Combe de celles de Charlet, rien absolument ne pouvait le guider. Si Decamps venait de mourir, Delacroix était encore vivant, et c'est de lui-même que Burty sollicita des renseignements sur ses essais d'aquatinte, d'eau-forte, de lithographie. Plusieurs lettres et une entrevue gracieusement accordée, dont Burty nota les particularités en rentrant chez lui¹, attestent que le grand artiste ne trouva sa démarche nullement indiscrette, et il suivit avec le même intérêt les prix atteints par ses *juvenilia* lors de la vente de La Combe (2-6 février 1863). Il n'avait plus que quelques mois devant lui, et quand, le 3 août suivant, il dicta son testament, il fit à Burty l'honneur de le comprendre parmi les exécuteurs de ses dernières volontés. Se conformant à sa pensée, Dauzats, Pérignon, le baron Schwiter, Dutilleux et Andrieu choisirent d'un commun accord Burty pour procéder au classement des six mille dessins, pastels, aquarelles, etc. contenus dans des portefeuilles dont personne, sauf Andrieu, n'avait été autorisé à explorer les richesses. L'accomplissement de cette tâche fut au premier rang des joies les plus profondes qu'il ait été donné à Burty de goûter, et il en a consigné l'expression dans la préface des *Lettres* du maître. Ce que fut le succès de cette vente posthume, on le sait, et je n'y insisterai pas ; mais le catalogue qui en subsiste est à bon droit et depuis longtemps recherché.

En 1859, Burty avait remarqué, dans l'une des salles désertes du Palais de l'Industrie où l'on reléguait la gravure et l'architecture, une eau-forte intitulée *Vue prise sur la Tamise*, signée Francis Seymour Haden, dont il demeura très frappé, et il n'hésita point à se mettre en rapports directs avec l'auteur ; mais il ne fit sa connaissance per-

1. Sous le titre de *Croquis d'après nature*, j'ai publié dans la *Revue rétrospective* de M. Paul Cottin (1892-1893) divers fragments et documents sur Delacroix, Decamps, Daubigny, Meissonier, Eug. Lami, A.-J. Lorentz, A. de Lemud, Cabat, Th. Leblanc, extraits des dossiers de Burty, et dont il existe un tirage à part.

sonnelle qu'en 1862, lors de l'Exposition Universelle de Londres. Admis à feuilleter les cartons de l'artiste, Burty vit alors un ensemble vraiment merveilleux de paysages dont la Tamise, aux divers degrés de son parcours, et les parcs de Londres avaient fourni les principaux motifs et qui ne se réclamaient de personne, sinon de Rembrandt et de Paul Huet; coïncidence toute fortuite, au moins pour le second, car Seymour Haden était un intuitif entre les mains de qui la pointe du graveur, comme le pinceau de l'aquarelliste, n'était qu'un délasement à sa profession de chirurgien réputé, et il n'avait probablement jamais vu les eaux-fortes de son émule. Ce qu'aucun éditeur anglais n'avait eu la pensée de tenter, Burty l'exécuta. Un album de planches tirées à Paris par Auguste Delâtre, et accompagné d'un texte imprimé par Jules Claye, fut mis en souscription à un prix élevé et totalement épuisé en quelques semaines (1866).

Le mémorable rapport de Léon de Laborde sur la précédente Exposition de Londres (1851) avait eu pour conséquence, en France, un mouvement d'opinion en faveur de la création d'un établissement similaire au South-Kensington Museum. L'Union centrale des Arts appliqués à l'industrie, dont Burty fut un des fondateurs, était née de cette louable émulation. Chacune des exhibitions qu'elle tentait dans les locaux où l'on voulait bien la tolérer avait été l'objet, de la part de Burty, de comptes rendus sympathiques, soit dans la *Chronique des Arts*, soit dans la *Presse*, puis dans la *Liberté*, car Girardin avait compris que le mouvement des arts, pas plus que celui de la littérature, ne devait être exclu de la publicité quotidienne, et il s'était, dès 1862, adressé à l'homme qui lui semblait le plus apte à renseigner ses lecteurs, tantôt par des chroniques de quinzaine, tantôt par des entrefilets et des articles spéciaux; mais les journaux vivent une heure et amusent les lecteurs plus qu'ils ne les instruisent. L'*Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance* de Jules Labarte ne s'adressait, par son prix, qu'à des lecteurs riches et, par son texte, qu'à des érudits. Un éditeur qui a d'ailleurs peu produit, M. Paul Ducrocq, comprit qu'il y avait place à côté de ces in-4° solennels et savants pour un livre plus modeste et plus accessible : de cette idée sont sortis les *Chefs-d'œuvre des arts industriels* (1866, gr. in-8°), où Burty avait traité de la céramique, de la verrerie, des émaux, des métaux, de l'orfèvrerie, de la tapisserie¹.

1. Un second volume, qui devait comprendre les étoffes, le costume, les meubles, la reliure, annoncé en 1869 par la *Chronique des Arts* (p. 231), est resté à l'état de projet.

Deux cents bois explicatifs, choisis parmi les modèles les plus propres à parler aux yeux des lecteurs novices, ornent ce livre improvisé en quelques semaines et qui, sur plus d'un point, a certainement vieilli, mais dont il ne doit pas moins être tenu compte à l'auteur, car son plan était différent de celui de Labarte et sa portée sur le grand public infiniment plus efficace.

Fût-ce vraiment, comme Paul Mantz le donne à entendre, en recueillant les matériaux des *Chefs-d'œuvre des arts industriels*, que Burty fut initié lui-même à ceux de l'Extrême-Orient ? Cela est possible, mais la chronologie n'a rien à voir en pareil cas, et le Japon est à peine mentionné dans le livre édité chez Ducrocq. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement, car il restait tout à apprendre sur cet art, sur son origine, sur ses variations, sur ses maîtres. Burty, guidé par un instinct impeccable, alla droit à tout ce qui sollicitait son goût. En peu d'années il se forma ainsi une collection exquise d'albums, d'émaux, de netzukés, de kakemonos, de gardes de sabres, de figurines de bronze, d'ivoire, d'ébène, qui fut de tout temps pour lui une diversion aux fatigues de la production quotidienne. « Quelques heures de japonisme discret et recueilli », selon ses propres expressions, reposaient ses yeux et détendaient ses nerfs au retour de ces exhibitions irritantes ou banales, moins fréquentes cependant qu'aujourd'hui, dont il lui fallait suivre l'éclosion. Comme il n'a jamais perdu une occasion d'attirer l'attention des délicats sur ce qui le satisfaisait lui-même, il publia en 1868, chez le joaillier Martz, une charmante plaquette intitulée *Les Émaux cloisonnés anciens et modernes*, dont la décoration était exclusivement empruntée à des motifs japonais mis sur bois par M. Félix Régamey et qu'accompagnaient quatre planches en chromolithographie par M. G. Régamey père, d'après des pendeloques, des bracelets, des boîtes, des épingles à cheveux authentiquement importés du Nippon.

Rien ne montre mieux la diversité des aptitudes de Burty que la liste chronologique de ses travaux, car il avait, l'année précédente, rédigé l'introduction et la description des études peintes par Théodore Rousseau exposées en juin 1867 au Cercle des Arts, et dans le courant de l'année 1869 il consacrait à Paul Huet, mort tout récemment, une notice importante où, pour la première fois, était tentée une classification de ses peintures, de ses lithographies, de ses eaux-fortes. Il faut encore porter à son actif l'élaboration de *Paris-Guide* (1867), dont il surveilla l'illustration et celle des *Sonnets et Eaux-fortes*, pour laquelle il convoqua le ban et l'arrière-ban des graveurs, dont

beaucoup d'entre eux, qui ne s'en sont pas tous souvenus, lui durent ce premier contact avec le public. A *Paris-Guide* il avait, en outre, fourni une curieuse étude sur l'Hôtel Drouot, qui a aujourd'hui la valeur d'un document historique.

Lors de la fondation du *Rappel* par Auguste Vacquerie (1869),



DESSIN DE PH. BURTY D'APRÈS UNE SCULPTURE JAPONAISE

(Extrait du « Japon artiste ».)

Burty s'était vu enrôler comme critique d'art, et partageait chaque semaine quelques heures de son temps entre cette collaboration nouvelle et celle qu'il continuait à la *Chronique*, devenue politique. Elle avait, en effet, agrandi son format et payé l'impôt du timbre pour dire son mot sur les divers abus de l'administration impériale. La campagne menée par Émile Galichon prit naturellement

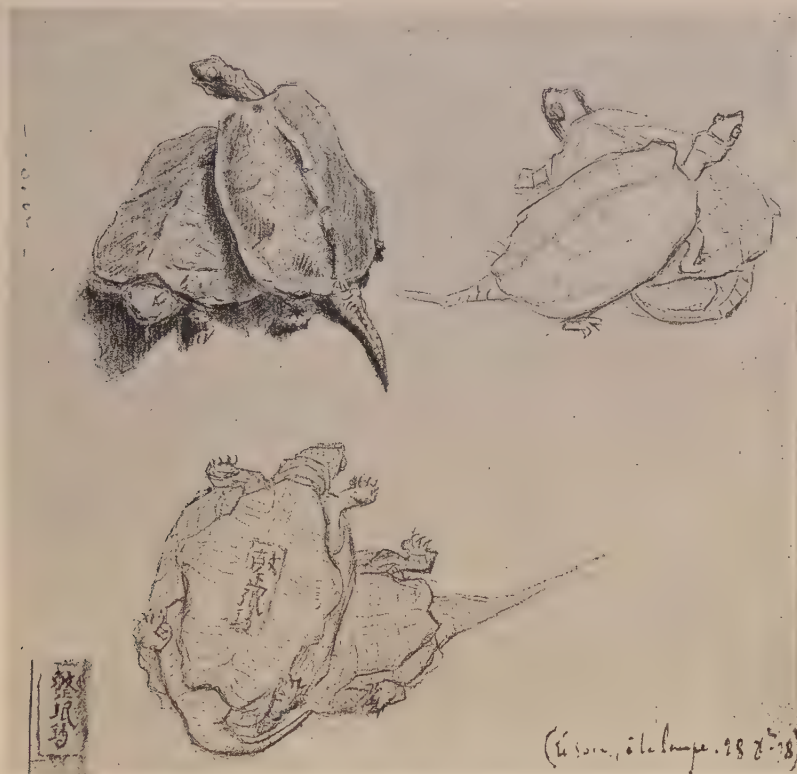
fin avec le régime même et, d'ailleurs les deux revues cessèrent de paraître aussitôt que l'envahissement de la France et l'investissement de Paris furent des faits accomplis.

Dans la phase douloureuse de septembre 1870 à juin 1871, Burty ne déserta point Paris, et subit avec les siens toutes les épreuves réservées à ceux qui affrontèrent sans faiblir la disette, le bombardement et la guerre civile. Membre de la Commission chargée d'examiner et de publier les papiers restés aux Tuileries, il en tira les éléments d'un fascicule complémentaire consacré aux *Derniers télégrammes de l'Empire*. Il écrivit dans le *Rappel* d'assez fréquents articles sur les questions relatives aux arts ; mais, après le 18 mars, il n'accepta aucune fonction et prêcha sans succès l'apaisement. Burty donna aussi quelques notes au *Siècle* soit sur les monuments incendiés, soit sur les collections de Thiers, et y rendit compte de l'exposition d'art industriel ouverte à Londres pendant nos désastres.

Quiconque n'a pas vécu ces heures tragiques et troubles ne peut se figurer la longue crise d'exaspération et de rancune dont elles furent suivies. La neutralité même n'était point à l'abri de la suspicion, et les propos colportés ou dénaturés étaient volontiers tenus pour des actes. Burty s'en aperçut à ses dépens lorsque la *Gazette* reparut et qu'un passage d'un article de Darcel sur les vicissitudes subies depuis un an par ses rédacteurs (passage d'ailleurs atténué par Charles Blanc) laissa planer sur son attitude pendant les deux sièges d'injurieux soupçons. Blessé au vif, Burty cessa toute collaboration au recueil qu'il avait vu naître, mais il garda des relations affectueuses avec la plupart de ses anciens camarades.

Léon Gambetta venait de créer la *République française*, et y appela Burty, qui durant plus de quinze ans y prit une part presque quotidienne. Il y traita en effet les sujets les plus variés, depuis les Salons annuels, les expositions d'art industriel, la nécrologie des artistes, la bibliographie des publications spéciales, jusqu'aux polémiques, parfois vives et prolongées, soulevées par la reconstruction projetée des Tuileries, par celle de l'Hôtel de Ville, par la création d'un Musée des copies, par la restitution du Musée Chinois de Compiègne à l'Impératrice, etc., et aux réceptions à l'Académie française, dont il s'était constitué le *reporter* attitré. Suivant l'usage adopté par la plupart des journaux de l'époque, ses articles étaient anonymes ou, sauf exceptions, signés de simples initiales. Rompant avec ses chères habitudes de flânerie, Burty dut se tenir prêt à toutes les occurrences. Cette gymnastique toute nouvelle ne

lui fit rien perdre de ses dons, et il eut en outre la joie de se trouver en un contact plus immédiat avec le public. Obéissant aux impulsions qui l'avaient toujours guidé, il fut le porte-voix et le héraut de tous les inconnus et de tous les méconnus parvenus aujourd'hui à la pleine gloire. Avant et après 1872, il parla de Manet, d'Hervier, de Jongkind, d'Alphonse Legros, de Whistler,



DESSIN DE PH. BURTY D'APRÈS UN BRONZE JAPONAIS

(Extrait du « Japon artiste ».)

de Fantin-Latour, de Cazin, de Puvis de Chavannes, etc., comme nous en parlons aujourd'hui, avec cette différence qu'il fallait rompre des lances là où nous répétons de banales vérités et que les truismes actuels semblaient des hérésies et des paradoxes. Il ne fut ni moins perspicace, ni moins hardi lors des premières manifestations des peintres auxquels on appliqua plutôt qu'ils ne choisirent l'épithète d'« impressionnistes ». Dès 1875 il patronnait leurs efforts dans la préface même du catalogue de la première vente collective tentée par Claude Monet, M^{me} Berthe Morisot, Renoir et Sisley, et il

ne cessa de leur témoigner les plus clairvoyantes sympathies, n'exagérant pas, comme on l'a fait volontiers depuis, la nouveauté de leurs tentatives et ne leur sacrifiant pas d'un trait de plume les maîtres dont, à en croire certains de nos confrères, le principal, sinon le seul, mérite serait d'avoir préparé leur avènement. Ce qu'il fit pour les peintres, il ne le marchandait pas davantage aux dessinateurs et aux graveurs. Non seulement, dans un article de l'*Art* (1878), il plaça M. Bracquemond au rang qui lui revenait de droit — le premier, — mais, soit en tête des divers albums annuels de Cadart, soit sous forme de lettres « ouvertes » ou de préfaces, il signala au public français et américain les talents de Théophile Chauvel, de Félix Buhot, d'Henri Guérard¹, de Somm, etc. ; il eut pour les débuts de Forain et de Willette des paroles d'encouragement et de sympathie, et il ne dépendit pas de lui que l'*Histoire des quatre fils Aymon* illustrée par M. Eugène Grasset ne connût dès son apparition le succès qui lui vint plus tard. Bien avant que l'« art précieux » eût trouvé des apôtres et des prôneurs, il n'épargna aucun effort pour mettre en lumière des damasquineurs comme Alfred Gauvin et des céroplastes comme Henri Cros. C'est surtout lorsqu'il fut investi des fonctions d'inspecteur des Beaux-Arts qu'il exerça en faveur des parias de la commande officielle une influence bienfaisante. Ce fut lui, pour n'en citer qu'un exemple, qui fit acheter et placer au Luxembourg le *Réfectoire* de François Bonvin. L'œuvre s'est depuis déplorablement craquelée et noircie, mais dans sa fraîcheur primitive c'était une petite merveille.

Tout en se prodiguant ainsi sans compter, Burty sentait bien que les années s'écoulaient et que la graine féconde semée à tous les vents ne faisait lever pour lui aucune moisson profitable. En 1877, il se décida enfin à réunir, sous le titre de *Maîtres et Petits Maîtres*, un choix d'articles provenant de sources très diverses : « La littérature pour revues », m'écrivait-il dès 1868, « exige trop de

1. M^{me} Henri Guérard a bien voulu communiquer à la *Gazette* le cuivre d'un portrait inédit de Burty, de la plus intime et de la plus âpre ressemblance. Il doit dater, comme le médaillon très rare et tiré à quelques exemplaires d'Alfred Gauvin, des dernières années du modèle. L'iconographie de Burty comporte encore un portrait peint à mi-corps par M. Carolus Duran (qui a figuré en 1874 à une exposition spéciale du Cercle de la place Vendôme), une pointe sèche de Desboutsins, un autre portrait (posthume) gravé à l'eau-forte et au burin par Burney. M. André Brouillet a également donné place à Burty parmi les auditeurs du D^r Charcôt dans le tableau qui représente la clinique de l'illustre praticien à la Salpêtrière (1887).





PHILIPPE BURTY

Eau-forte originale de Henri Guérard

coupures, d'atténuations, etc., pour qu'on puisse l'isoler du cadre dont les dimensions lui sont imposées; si je réimprimais les trois ou quatre volumes in-8 que j'ai coupassés en articles de revues, je n'aurais point trois paragraphes à reproduire intégralement. » Il se montra moins rigoureux dix ans plus tard, et, malgré des remaniements de détail et des additions, il donna la substance intégrale d'études dont la *Gazette*, la *Chronique*, la *République française* avaient eu la primeur. On s'explique moins qu'il y ait joint des préfaces de catalogues qui avaient déjà par ailleurs la pérennité — relative — du livre, quand il laissait de côté tant de pages encore enfouies aujourd'hui dans un inévitable et injuste oubli. Malgré l'accueil très sympathique de la presse, les *Maîtres et Petits Maîtres* se heurtèrent à l'indifférence proverbiale des lecteurs français pour la critique d'art, et les deux autres séries que Burty avait eu l'espoir de mettre au jour demeurèrent dans ses cartons.

En 1878 il publia les *Lettres d'Eugène Delacroix*, dont la réunion avait été entreprise au lendemain même de la mort du maître, mais que les circonstances l'avaient longtemps obligé d'ajourner. Le dossier initial avait bénéficié de ces retards et beaucoup de lettres passées dans les ventes publiques étaient venues l'accroître. La seconde édition (1880, 2 vol. in-18) s'était enrichie encore, et notamment de la très précieuse adjonction des épanchements intimes dont Frédéric Villet avait été le confident. Il rendit encore un autre service à la gloire de Delacroix en provoquant la nomination par Gambetta, président de la Chambre, d'une commission chargée d'examiner l'état menaçant des peintures de la bibliothèque du Palais-Bourbon. Rapporteur tout désigné de cette commission, il fit tomber son choix sur Pierre Andrieu, qui avait été le disciple le plus fidèle de Delacroix et qui assura, au moins provisoirement, la conservation de ces chefs-d'œuvre.

Les dernières années de Philippe Burty ne furent pas moins laborieuses que les premières, et il faut, non sans regret, me contenter de mentionner l'étude qui accompagne vingt-cinq dessins d'Eugène Fromentin gravés à l'eau-forte par Montefiore (1877, in-folio) et cet *Age du romantisme* (1887) que la faillite de l'éditeur tua dans l'œuf. Revenant sur ses premiers pas, comme l'a remarqué Paul Mantz, il consacra un somptueux volume à *Froment-Meurice* et à l'orfèvrerie de la période romantique (1883), puis à *Bernard Palissy* une monographie (1886, in-4°) qui ne fait double emploi ni avec le chapitre des *Chefs-d'œuvre des arts industriels* où il avait

jadis abordé cette énigmatique figure de savant plutôt que d'artiste, ni avec une conférence donnée en 1875 à l'Union centrale. Burty aimait cette forme familière de la causerie où il n'est point nécessaire d'apporter les dons professionnels de l'orateur pour retenir l'attention de l'auditoire et qui permet de joindre l'exemple au précepte. C'est ainsi qu'il passa en revue les dessins anciens des diverses écoles exposés en 1879 à l'École des Beaux-Arts par les soins de notre regretté Ch. Ephrussi et de M. Gustave Dreyfus, ou qu'il entretenait les visiteurs du Palais de l'Industrie de la poterie et de la porcelaine du Japon (1885).

Le journalisme est un terrible engrenage, et Burty a bien souvent souhaité, sans y parvenir, de s'arracher à son étreinte. Les heures qu'il pouvait lui dérober se faisaient de plus en plus rares, et il ne put mettre au point des travaux depuis longtemps annoncés, pas plus le catalogue raisonné de l'œuvre de Decamps, promis dès 1861, que celui de Meryon, pour lequel il avait du moins écrit une autre notice, parue en 1880 dans la *Nouvelle Revue*. Ce fut aussi pour lui un véritable chagrin de ne pouvoir mener à bien la coordination et la revision des chapitres nombreux qu'il avait disséminés un peu partout sur les arts et les mœurs du Japon. Là encore il avait montré le chemin et il s'était laissé dépasser.

L'un de ses concurrents au pourchas de pièces payées jadis quelques francs chez les premiers importateurs et dès lors disputées à des taux de plus en plus élevés était un vieil ami. La liaison de Burty avec Edmond et Jules de Goncourt datait de 1859 et du compte rendu qu'il avait donné ici même de la livraison de l'*Art du XVIII^e siècle* consacrée aux *Saint-Aubin* (15 novembre 1859). Quelques mois plus tard, un nouvel article sur le *Watteau* accentua cette sympathie naissante, mais aussi provoqua de la part d'un des abonnés de la *Gazette*, M. His de la Salle, une démarche personnelle auprès du directeur, parce que Burty avait, à l'instar de ses amis, employé le mot « croqueton » ; Charles Blanc eut quelque peine à calmer l'indignation du vieil amateur et invita Burty à ne point récidiver. Les relations courtoises du début avec les deux frères étaient devenues étroites, et les rapports entre la rue Saint-Georges et la rue du Petit-Banquier (plus tard rue Watteau) aussi fréquents que le permettaient les distances. Je renvoie d'ailleurs le lecteur curieux de mieux connaître ce commerce d'amitié, où Burty a donné, je le crois bien, plus qu'il n'a reçu, à la préface écrite pour l'album des eaux-fortes de Jules de Goncourt (1876, in-folio) et surtout à

l'article qu'il fit paraître dans le *Livre* (10 mai 1884) sur la *Maison d'un artiste* : c'est comme un fragment des mémoires qu'il n'a pas écrits ; mais ce qu'il n'y a pas dit, c'est que sur l'exemplaire en papier de Hollande qu'Edmond de Goncourt lui avait offert il avait jeté, dans les marges des chapitres relatifs à l'Extrême-Orient, des croquis exquis de finesse et d'esprit. Une heureuse acquisition a fait tomber cet exemplaire entre les mains de M. Roger Marx et nous permet de reproduire deux de ces croquis. Burty a laissé, d'après sa propre collection, quelques eaux-fortes dont les cuivres sont malheureusement égarés et de précieux carnets de dessins à la mine de plomb et à la plume, parfois avivés d'une goutte d'aquarelle. C'est d'après une pièce de cette collection que Jules Jacquemart avait gravé l'une de ses dernières planches. *La Boîte en laque blanc*, frontispice d'une nouvelle restée inachevée, dont les fragments montrent que dans cette affabulation, comme dans *Pas de lendemain* (1869) et dans *Grave imprudence* (1880), la personnalité de l'auteur n'est jamais absente.

Une cruelle maladie, résultant de fatigues accumulées, tint Burty pendant plusieurs mois hors de combat, mais il paraissait avoir recouvré ses forces lorsqu'il fut enlevé par un mal foudroyant, le 3 juin 1890, pendant une villégiature à Parays (Lot-et-Garonne). En dépit de quelques ventes partielles, seul remède à l'encombrement auquel sont exposés tous les distributeurs de notoriété, la bibliothèque de Burty était, on peut le dire, intacte, et si ses vitrines d'objets d'art s'étaient parfois épurées, elles ne s'étaient jamais vidées. Paul Mantz se chargea de présenter les tableaux et les dessins peu nombreux, mais du plus haut goût, gardés par notre ami, et j'ai dit en tête du catalogue des livres combien et pourquoi la plupart d'entre eux étaient désirables. Les objets japonais formèrent deux ventes dirigées par MM. Ernest Leroux et S. Bing ; à ce propos M. Gustave Geffroy, qui n'a pas toujours témoigné de la même équité envers Burty, réclamait l'ouverture au Louvre d'un musée spécial, réalisé depuis, dont cette vente eût offert quelques-uns des plus beaux spécimens. En 1876, Burty, pour acquitter une dette pressante, avait dû se défaire, à Londres, d'une notable portion de ses estampes, mais



ÉTUI À PIPE
EN BAMBOU
SCULPTÉ
SIGNÉ « ITSKO »
DESSIN
DE PH. BURTY

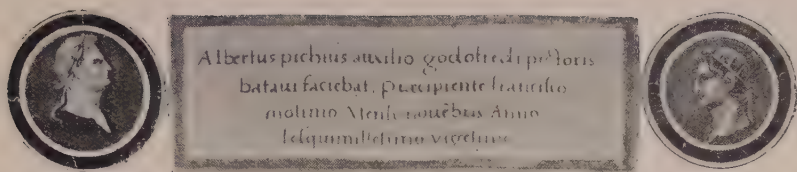
cette sélection, qu'on lui a fort reprochée, ne l'avait pas appauvri autant qu'on l'a volontiers répété, puisqu'en 1891 les œuvres complètes, en états exceptionnels, de Delacroix, de Decamps, de Manet, les plus belles planches de Bracquemond, de Seymour Haden, de Meissonnier, de Célestin Nanteuil, de Buhot, etc., furent mis sur table et chaudement disputés. Au total ces diverses ventes produisirent près de cinq cent mille francs, sans qu'il y ait eu autour d'elles le tapage préliminaire auquel nous avons dû depuis nous accoutumer et, cette fois, de si hautes enchères étaient en quelque sorte la consécration de la prescience exceptionnelle du curieux à qui revient l'incontestable honneur d'avoir, comme l'a dit M. Henri Beraldi, « recherché la belle estampe dans le xix^e siècle même... et joué ce rôle, point banal, de clairvoyant et d'initiateur, de sorte que quiconque voudra écrire sur l'estampe du xix^e siècle devra citer le nom de Burty à chaque page ».

Cet éloge, qui le combla de joie, s'appliquerait aussi bien à l'ensemble de ses autres travaux de critique, et si l'on pouvait en exhumer quelques-uns tout au moins, ces vieilleries sembleraient aujourd'hui encore, en dépit de leurs dates lointaines, de piquantes et instructives nouveautés.

MAURICE TOURNEUX



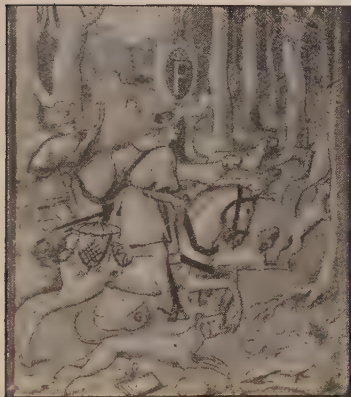
GOURDE CHINOISE
EN PORCELAINE CÉLADON
MONTURE DU XVIII^e SIÈCLE
DESSIN DE P. H. BURTY



SIGNATURE DES « COMMENTAIRES DES GUERRES GALLIQUES » (T. III)

(Musée Condé, Chantilly.)

JEAN CLOUET OU GODEFROY LE BATAVE?



LA CHASSE DU ROI
MINIATURE DES « COMMENTAIRES
DES GUERRES GALLIQUES » (T. II)

SIGNÉE : « G. 1519 »

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

Bien que des érudits, et des plus qualifiés, aient imprimé « leur scepticisme sur la valeur des signatures abrégées apposées sur des œuvres françaises du xv^e et du commencement du xvr^e siècle, attendant qu'on leur en montre une seule qui soit évidente et claire » ; bien que des maîtres, et des plus autorisés, aient écrit que « dans l'histoire de l'art du moyen âge, les noms des artistes présentés isolément ne signifiaient pas grand'chose et que pour retrouver les œuvres d'un miniaturiste avec toute certitude, dispersées de côté et d'autre, il suffisait d'étudier et de rechercher les traits caractéristiques de son talent » ; bien que d'autres enfin, tout aussi écoutés, m'aient répété que dans une étude, si problématique, sur les signatures des Primitifs, il était inutile de parler des artistes postérieurs à 1500, parce qu'on les connaissait parfaitement ; il me semble cependant qu'à ces méthodes¹, prétendues

1. Je suis heureux de constater que mes théories nouvelles sont maintenant si rapidement acceptées que dans le *Catalogue des portraits* de la Bibliothèque Nationale rédigé par M. Coudere, elles ont pris place sans aucune référence, alors cependant que mon attribution des portraits de la *Guerre gallique* à Godefroy le Batave, ignorée de tous jusqu'alors, comme on peut ici le constater, avait été communiquée, il y a seulement deux mois, à la Société des Antiquaires de France.

scientifiques, qu'à ces raisonnements qui ne sont pas des raisons, regardés cependant jusqu'ici comme « un criterium de jugement à peu près infaillible », il faille enfin opposer un contrôle sévère, que la prudence, si connue des critiques d'art, a cru pourtant jusqu'ici bien inutile.

N'étaient-ils pas sûrs, en effet, de marcher dans l'impeccable voie et de décider, avec une « certitude » que d'ailleurs nul ne songeait à mettre en doute un instant, d'attributions qui font actuellement autorité?

Les lecteurs de la *Gazette* ne m'en voudront peut-être pas de reprendre avec eux une de ces magistrales identifications qui eut la bonne fortune d'inspirer « toute sécurité » à ceux qui se sont empressés de la mettre en lumière et de la prendre pour base de leurs travaux postérieurs.

*
* *

Répétera-t-on assez jamais l'excellence de l'œuvre accomplie par H. Bouchot, avec son Exposition des Primitifs français? Saura-t-on jamais toutes les difficultés morales et matérielles qu'il eut à surmonter pour faire aboutir son projet? Puis, quand l'organisation fut accomplie, soupçonnera-t-on jamais le travail nécessité par un catalogue qu'il dut terminer en trois mois, alors que plusieurs générations n'arriveront certainement pas à mettre au point les attributions qu'il dut présenter en quelques semaines à un public qui n'admet pas les hésitations? C'est donc un cadre, simplement, que les travailleurs avaient le droit de réclamer de son érudition. Et si, dans les détails, il s'est glissé des erreurs, nous n'en devons pas moins grandement remercier sa mémoire, puisque, sans lui, probablement, nous ne connaîtrions pas encore les objets en litige.

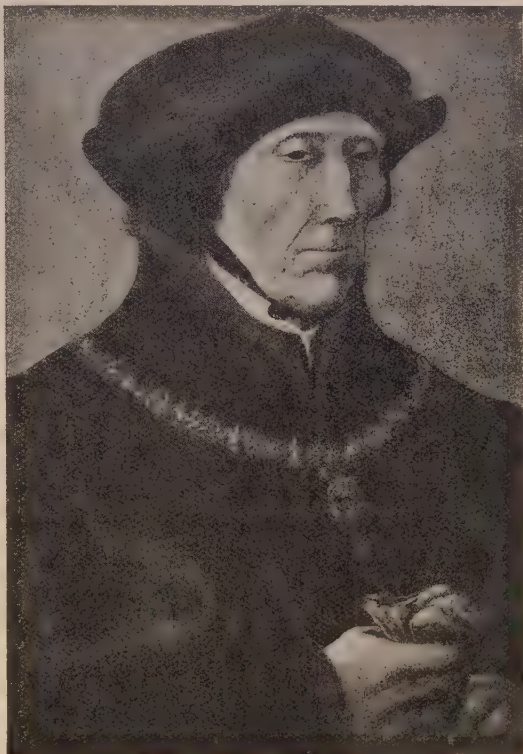
Et tous les deux, souvent, nous discussions à perte de vue. Ce n'est pas sans tristesse que je me souviens des bons moments passés dans son cabinet, où nous parlions longuement du retable de Beaune, du retable de Boulbon, de Chugoinot. Dès la première heure, pour me servir de l'expression latine, il vint à deux pieds dans mes recherches, m'encourageant quand je voyais devant moi tant de mauvaises volontés : il me poussait à reprendre les articles de son catalogue : « Jamais, jamais », me répétait ce semeur d'idées, « nous n'en dirons assez. Marchez, quand même vous vous tromperiez : il se trouvera quelqu'un pour vous reprendre. Et nous saurons peut-être, alors! » Ainsi seulement avance la science.

Et je pense aux heures qui eussent été brèves si j'avais pu discuter avec lui cet article de son catalogue (éd. définitive) :

« 148. — Jean Clouet, 1523.

« Portrait de Guillaume, baron de Montmorency; il porte le collier de Saint-Michel, une robe fourrée et un chapeau maintenu par un ruban. — H. 0.37, L. 0.26.

« Ce tableau fort important montre la descendance de Fouquet poursuivie jusqu'au xvi^e siècle. C'est ici le portrait de Guillaume de Montmorency, chevalier d'honneur de Louise de Savoie, mort en 1534. Il fut le père du connétable Anne de Montmorency. Un portrait de la même date et de la même taille est au Louvre. Ce dernier provenait de Saint-Martin de Montmorency. Ce sont deux œuvres dues au peintre miniaturiste qui a dessiné les crayons de cette date conservés à



PORTRAIT DE GUILLAUME DE MONTMORENCY
ATTRIBUÉ A JEAN CLOUET
(Musée de Lyon.)

Chantilly et les portraits miniatures si remarquables du manuscrit français de la Bibliothèque Nationale sur les *Commentaires de la Guerre Gallique* (fr. 13429).

« Bois. Peinture à l'huile. Musée de Lyon. »

Il y a là trois affirmations :

D'abord, un rapprochement entre le portrait du musée de Lyon et celui du musée du Louvre¹. J'avoue que, au premier aspect,

1. N° 1012, dans la salle des Primitifs français.

j'ai quelque difficulté à l'accepter; mais, comme ce n'est pas à ce point de vue que je me place dans cette étude, je laisse la chose de côté; — ensuite, que Jean Clouet est l'auteur de ces tableaux; — enfin qu'il a exécuté les miniatures des *Commentaires des Guerres Galliques*. Ici, c'est différent; car cette dernière identification, dont l'origine remonte à un article de Henri Bouchot dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1892, t. II, p. 122), a si fortement pris racine, que dans un des derniers numéros de la *Gazette* (1906, t. II, p. 507), M. Dimier imprime : « Le portrait de Charlotte de France, fille de François I^{er}, appartenant à MM. Agnew, de Londres, et exposé en 1904 aux Primitifs français, est un des cinq tableaux à l'huile qu'on peut avec sécurité tenir pour l'œuvre présumée de Jean Clouet, auteur de quantité de crayons à Chantilly et des miniatures des Preux dans le manuscrit de la *Guerre Gallique*. »

Devant « cette sécurité », je crois qu'il est utile de reprendre très attentivement l'examen du manuscrit des *Commentaires des Guerres Galliques*.

*
* *

Le manuscrit français 13429 de la Bibliothèque Nationale est le t. II d'un merveilleux ouvrage intitulé : *Commentaires des Guerres Galliques*. Le tome I est au British Museum, le tome III à Chantilly, dans la bibliothèque du Musée Condé.

Le lendemain de Marignan, François I^{er}, se souvenant que quinze siècles auparavant un grand capitaine avait vaincu les Suisses, commanda qu'on lui mît en bon français le récit de César.

L'auteur qui en fut chargé ne s'enferma pas dans une banale traduction des *Commentaires*. Il feint que les deux héros se rencontrent une première fois dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye, puis dans la forêt de Byèvre (Fontainebleau), ensuite dans la maison de Dædalus à Cognac¹, enfin dans le bois de Craige (près d'Angoulême). C'est de la bouche même de César que François I^{er} entendra le récit de la campagne des Gaules.

L'écrivain se laisse aller à une foule de digressions philosophiques et politiques, à des allusions aux hommes et aux choses du temps. Il nous apprend que Perot est le veneur préféré du roi, et que ses meilleurs chiens se nomment Gaillart, Gallehault, Rameau,

1. Probablement un pavillon au centre d'un labyrinthe.

Arbault, Gerfault, Bellehault, Le blanc Greffier, Myrault, Real.

Lorsque arrivent les passages où il est question des lieutenants de César, le roi fait peindre dans le manuscrit les portraits de ses plus illustres compagnons d'armes : Quintus Pedius est le grand maître Boisy; Divitiacus d'Autun est l'amiral Bonnivet; Quintus Titurius Sabinus est Lautrec; Iccius est le maréchal de Chabannes La Palice; Lucius Arunculeius Cotta est Anne de Montmorency; Publius Sextius Baculus est Fleuranges, seigneur de la Marche; enfin Publius Crasus est Tournon.

Les volumes, qui appartenaient au Trésor royal en sortirent probablement au moment du pillage sous Henri III. Dispersés, le tome I, qui était dans la bibliothèque de Christophe Justel, conseiller et secrétaire du roi, passa avec son propriétaire en Angleterre, un peu avant la révocation de l'Édit de Nantes. Justel mourut en 1698, bibliothécaire du roi d'Angleterre. A sa vente, lord Harley acheta le volume, qui entra ainsi, avec le fonds Harleien, au British Museum.

Le tome II est arrivé à M. Van Praet d'une source ignorée. Acheté par les frères de Bure, les grands libraires du XVIII^e siècle, ceux-ci le légèrent à la Bibliothèque impériale, où il entra en 1852.

Le tome III était en Touraine. Il fut acheté par le libraire Techener, qui le revendit au duc d'Aumale en 1854.

Ils sont ornés d'exquises miniatures : la Société des Bibliophiles français les a fait reproduire en 1894, à vingt-neuf exemplaires. Le baron de Noirmont, qui fut chargé de cette trop petite édition, les a présentés à ses confrères dans une préface pleine d'érudition et d'aperçus intéressants; elle demande à être ici brièvement résumée.

« Les *Commentaires des Guerres galliques* portent en eux-mêmes



MINIATURE DU « COMMENTAIRE
DES GUERRES GALLIQUES »
SIGNÉE : « GODEFROY G. 1520 »

(Musée Condé, Chantilly.)

leur origine. Au bas de la première et de la deuxième carte du t. III [à Chantilly] on lit en effet :

« Albert Pigghe les a terminés avec la collaboration de Godefroy le Batave, peintre, sur l'ordre de François Du Moulin, au mois de novembre 1520 » [voir la frise de cet article].

« Cette inscription, — pourtant facile à lire, — avait échappé

à tous. Elle fut relevée pour la première fois par le duc d'Aumale. Personne, d'ailleurs depuis, n'a eu l'idée de l'examiner.

« L'auteur du texte est donc Albert Pigghe, de Campen en Hollande, né vers 1490, mort en 1542. Il travaillait sous la direction de François Du Moulin, ancien précepteur du roi François I^{er}, son aumônier, abbé de Saint-Mesmin; mort en 1531.

« Quant à Godefroy le Batave, peintre qui enlumina le volume, Bernard¹,



LE SIEUR DE TOURNON
CRAYON ATTRIBUÉ A JEAN CLOUET
(Musée Condé, Chantilly.)

en 1857, l'identifiait avec Geofroy Tory, le célèbre graveur. Depuis on a prétendu [Bouchot en 1892, nous l'avons dit plus haut], que Jehan Clouet était l'auteur des délicats portraits qui ornent le tome II. Mais on ne saurait voir là deux mains différentes : l'une qui aurait exécuté les compositions, l'autre les portraits. Laborde d'ailleurs n'a pas hésité à les attribuer à un même artiste; le duc d'Aumale était également convaincu qu'un seul et même artiste avait exécuté l'ouvrage. Quand Bouchot les donne à

1. Auguste Bernard, *Geofroy Tory*. Paris, Tross, 1857, in-8°.

Clouet, il reconnaît lui-même que son opinion ne repose que sur des conjectures. »

Il semble que personne n'ait pris connaissance de cette préface érudite.

Feuilletons donc les volumes.

A l'examen, toutes les miniatures sont signées : « G. 1519 » et « G. 1520 ». Au tome III, f^o LI, une miniature porte « GODEFROY. — G. 1520 ».

C'est dans le t. II que se trouvent les délicats portraits attribués à Jean Clouet : Boisy, p. xxv; Bonnivet, p. xxxv; Lautrec, p. xxxvi; Chabannes, p. xlii; Anne de Montmorency, p. li; Fleuranges, p. lxxiii; Tournon, p. lxxxvi; mais personne, pas même M. de Noirmont, n'a pensé à signaler le portrait du roi François I^{er}, à la page 1 du t. I. Il n'était peut-être



LE SIEUR DE LAUTREC
CRAYON ATTRIBUE A JEAN CLOUET
(Musée Condé, Chantilly.)

pas de ceux qu'il fallait négliger : nous en verrons tout à l'heure l'importance extrême.

Jusqu'en 1892, personne non plus ne s'en était préoccupé, sauf Laborde — qu'on cite toujours d'après autrui, mais qu'on oublie toujours également de relire puisqu'on découvre de nos jours deux, trois, quatre fois les pièces qu'il a publiées en 1848¹. — Mais à cette date (1892) Bouchot reconnut dans une suite de dessins que le

1. Il serait fort curieux de montrer un jour le pillage méthodique auquel sont mis quotidiennement la *Renaissance* et les *Ducs de Bourgogne*.

duc d'Aumale avait achetés à lord Carlisle en 1889 quelques études préparatoires des miniatures du t. II qui nous occupe, et il écrivait¹ : « On sent à les voir quelle dextérité merveilleuse le maître apportait à son œuvre, quel souci de ne rien omettre, quelle intuition aussi dans la façon de sous-entendre ce qui lui sera plus tard nécessaire à la transcription finie et parachevée ! Lorsqu'il n'a point loisir de se reprendre, il se contente d'écrire les changements à apporter : il note les nez plus rouges, les lèvres plus grosses, les barbes plus épaisses, les couleurs du pourpoint, la grosseur des bijoux. Ce sont donc bien là des originaux, munis de tous les sacrements, sans parler de leur franchise d'allure, de leur liberté, de ce je ne sais quoi qui ne trompe guère... Depuis [ils ont été] exécutés en miniature dans les feuillets d'un manuscrit [le ms. fr. 13429], et copiés si parfaitement sur les crayons, si minutieusement calqués on pourrait dire, que pas un ruban, pas un ornement n'a été omis et que même l'artiste a tenu compte des repentirs signalés dans son œuvre de premier jet. »

Et voilà pourquoi ce sont des Jean Clouet !

Telle est l'origine de l'attribution : et comme ces dessins sont ainsi sacrés de Jean Clouet, il en résulte forcément que les miniatures du ms. fr. 13429 sont de Jean Clouet ; aujourd'hui personne n'en doute : on ne discute même plus : on avance en « pleine sécurité ».

Que les trois dessins de Chantilly reproduits ici — car en résumé, on n'en trouve réellement que trois à rapprocher — soient les études des petits portraits du t. II des *Commentaires des Guerres Galliques*, c'est indéniable ; Bouchot ne s'est pas mépris, nous sommes parfaitement d'accord. Mais où nous allons cesser de nous entendre, c'est dans la conclusion : « Ces dessins sont de Jean Clouet ; donc c'est Jean Clouet qui a peint les miniatures ». Sur quoi repose le raisonnement ? Sur une hypothèse, sans aucune base. Aussi à ce raisonnement vais-je me permettre d'en substituer un autre.

Les esquisses et les miniatures sont de la même main, tout le monde est d'accord ; or, les volumes et les miniatures sont signés Godefroy ; *jusqu'à preuve contraire*, Godefroy le Batave est donc l'auteur des miniatures, par suite l'auteur des crayons de Chantilly. Je pars d'un point indiscutable : une signature que personne ne peut songer à nier, mais que tous les critiques ont ignorée, sauf deux personnes dont on n'a pas lu les travaux. Je vais donc essayer de montrer que tout concorde pour identifier, sans hésitation, la main

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1892, t. II, p. 122.

de Godefroy dans les miniatures. Le reste, par cela même, en découlera tout naturellement.

Tout de suite, par exemple, je prévois une objection. Nous acceptons parfaitement, me dira-t-on, que les miniatures des manuscrits soient de Godefroy ; mais qui vous dit qu'elles n'ont pas été calquées — puisque Bouchot a prononcé le mot — sur les dessins de Clouet ?

Clouet ? Mais c'est admettre qu'on connaît le faire de Jean Clouet, si on persiste à lui attribuer les croquis : et ce faire on ne le connaît... précisément que par ces dessins. Est-ce donc ainsi que se fait la critique ?

On me dira encore que si toutes les miniatures des trois volumes sont signées « G. 1519 », « G. 1520 », les petits portraits, eux, ne sont pas signés.

Il est très facile de répondre.

Dans l'ensemble de l'enluminure, ces miniatures ici ne sont au fond qu'un très petit détail, — ce que dans l'illustration moderne nous appelons des

« lettres », et, si admirables soient-elles, elles n'ont guère plus d'importance dans l'économie générale qu'une bordure dans un manuscrit du ^{xv}^e siècle. Les miniatures à pleine page sont signées, mais pas plus que les délicates médailles romaines semées au travers du volume, et que personne n'a songé à enlever à Godefroy, ne sont signées, pas plus nos petits portraits ne le furent : l'objection tombe donc naturellement. Mais pour comprendre comment Bouchot fut amené à prononcer le nom de Jean Clouet, il ne faut que se rappeler qu'en 1892 les Primitifs étaient insoupçonnés ;



LE MARÉCHAL DE CHABANNES
CRAYON ATTRIBUÉ A JEAN CLOUET

(Musée Condé, Chantilly.)

que tout l'art de ces premières années du xvi^e tournait autour de trois ou quatre noms, et que les attributions se faisaient... au petit bonheur, — telle celle de M. A. Wauters, que je ne saurais cesser de citer, qui attribuait à Roger van der Weyden le retable de Beaune, parce qu'il ne connaissait pas d'autre nom pour occuper une place entre les Van Eyck et Memling.

Mais, tel que j'ai connu Bouchot, je suis certain que s'il eût connu

l'inscription, — bien plus importante qu'une signature — que je reproduis plus haut, jamais il n'eût admis un moment que Jean Clouet, peintre du Roi, artiste célèbre, eût consenti à prêter une anonyme collaboration à un peintre étranger, pour disparaître derrière la personnalité orgueilleuse qui n'hésitait pas, elle, à magnifier son œuvre.

Qu'on nous fasse grâce, en effet, de cette humilité de nos artistes *français* les plus illustres ! C'est du rousseautisme, de l'hugolâtrie¹, dont nous sommes inconsciemment pénétrés. N'ai-je pas, au contraire, montré depuis le xii^e siècle des quantités de signatures *françaises*, plus orgueilleuses les unes que les autres, où les artistes ne craignent pas de se comparer aux dieux, à Dieu même ?



MINIATURE DU T. II, FOL. IX
DES « COMMENTAIRES
DES GUERRES GALLIQUES »
SIGNÉE « G. 1519 »

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

Mais cela, c'est du raisonnement pur, précisément ce que je reproche à mes contradicteurs ; c'est peut-être une preuve morale, mais rien de plus. Il est vrai qu'elle vient s'ajouter à la preuve documentaire de l'inscription. Nous allons maintenant examiner les preuves techniques.

Dans le t. II, nous trouvons au f^o ix v^o, une miniature à pleine

1. J'ai cité dans mes *Signatures de sculpteurs primitifs* (*Ami des Monuments*, 1905-1906), les théories de Rousseau et de Victor Hugo qui donnèrent naissance à la légende de l'« humilité » des Primitifs.

page signée « G. 1519 ». Aucun doute : elle est de Godefroy. Elle est surmontée, comme en-tête, d'une médaille romaine qui fait corps avec elle. Nul ne songera, je pense, à nier qu'elle soit de la main de Godefroy. D'ailleurs, — remarque qui n'a pas été faite encore, — dans le même volume, un peu plus loin, nous trouvons, à côté d'une médaille identique, l'annotation suivante de la main de l'artiste :

« J'ai peur que ce ne soit [pas le portrait] de Cassius qui fut conjurateur de la mort de César, car il avait nom Caius Cassius, et j'ai trouvé en la médaille Quintus Cassius » (t. II; page VIII). C'est une véritable signature; donc Godefroy a fait ces médaillons romains.

Or, prenons le premier volume : à la première page, nous trouvons un délicat médaillon, celui de Jules César : I. C. Qui se refusera de croire qu'il soit bien de Godefroy ? Personne. Levons alors simplement les yeux et nous trouvons au-dessus une miniature, — celle dont personne ne s'est préoccupé, — simplement le portrait du maître, de François I^{er}. Il est impossible de dire que Jules César et que François I^{er} soient de deux mains différentes. Or, c'est la main qui a exécuté François I^{er} qui a fait aussi les six preux du t. II. Comment supposer, d'ailleurs, que le roi aurait été fait par un artiste inconnu, quand ses serviteurs avaient les honneurs du peintre du Roi, de l'artiste célèbre ?

N'est-il donc pas évident maintenant que, moralement, documentairement et techniquement, les dessins de Chantilly — il y en a six de la même main — sont de Godefroy le Batave et non de Jean Clouet ?

*
* *

Nous est-il alors possible de pénétrer quelque peu la personnalité de cet artiste admirable, connu seulement jusqu'ici par un prénom : Godefroy ? Plusieurs savants l'ont signalé : M. Léopold Delisle¹; M. Henry Martin²; mais c'est le comte de Laborde — auquel en résumé il faut toujours revenir — qui l'a le plus lon-



JULES CÉSAR
MINIATURE DU T. I
DES « COMMENTAIRES
DES GUERRES GALLIQUES »
(Bibliothèque Nationale, Paris.)

1. *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 165.

2. *Catologue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, t. VI, p. 202.

guement étudié. Il existe à la Bibliothèque de l'Arsenal un petit volume du même artiste, que M. Henry Martin a précieusement décrit : ce sont les *Triumphes de Pétrarque*, illustrés de treize miniatures signées G, également; également aussi, une, celle du f° 108 v°, est signée en toutes lettres GODEFROY, dans le bas à droite.

Certainement, Eugène Müntz n'a pas eu connaissance de ce manuscrit : sans cela il eût constaté de curieuses différences dans le symbolisme de ces Triomphes, qui cependant sont, dans



LE TRIOMPHE DU TEMPS
MINIATURE DES « TRIUMPHES DE PÉTRARQUE »
SIGNÉE : « GODEFROY »
(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

toutes les littératures, toujours d'une économie semblable. Le *Bestiaire copte*¹, qui a fourni le symbolisme des animaux qui traînent les chars, est ici pour la première fois oublié. Car, si dans tous les manuscrits de Pétrarque, l'Amour est toujours traîné par des chevaux, la Chasteté par des licornes, la Mort par des *autalops*, la Divinité par les animaux de l'Apopocalypse, le Temps est ici traîné par des éléphants, symbole de la Renommée, tandis qu'il devrait être traîné par des cerfs, symbole du Temps; enfin le triomphe de la Re-

nommée est remplacé par un second triomphe du Temps, traîné cette fois par des chevaux.

Nous avons donc un artiste qui n'est pas très au courant de la littérature et de l'iconographie latines.

De fait, maintenant, nous savons qu'il était hollandais : Godefroy le Batave. Dans le faire des *Triumphes de Pétrarque* de l'Arsenal, nous trouvons une certaine lourdeur; plus tard elle s'affine, devient très française, appartient enfin à l'école de Touraine, dans les *Com-*

1. F. de Mély, *Pétrarque et le symbolisme antique* (dans le volume publié à l'occasion du centenaire de la Société des Antiquaires de France, Paris, 1904, in-4°.

mentaires des Guerres Galliques. Quoique de 1519, les miniatures de ces trois volumes se rapprochent, en effet, étonnamment de la manière du sculpteur François Marchand d'Orléans, de 1540, dont j'ai naguère mis en lumière l'œuvre, confondue longtemps avec les plus beaux travaux de Germain Pilon. D'ailleurs, les notes manuscrites des volumes nous donnent la clé de cette transformation. Alors que Laborde constate qu'« il doit être quelque habitant des Flandres ou d'Artois » (il ne connaissait pas l'inscription « Godefredi batavi »), on peut voir dans son œuvre même qu'il a longuement visité la France, qu'il l'a parcourue dans tous les sens.

A côté de dessins d'engins de guerre, il écrit : « Je ne suys inventeur des engins qui s'ensuyvent, car je les ay trouvez en ung livre que j'ay pris longtemps à Chastellerault, au Lyon d'or » (t. II, f° xci). Il a été à Blois : « Les deux figures qui s'ensuyvent ont été prises en ung lyvre que Julian horlogeur de Bloys m'avait baillé » (f° xciii); il fut



LE TRIOMPHE DU TEMPS
MINIATURE DES « TRIOMPHE DE PÉTRARQUE »
(Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.)

aussi à Besançon : une exquise miniature nous montre, en effet, cette ville. Mais, par un caprice d'artiste bien compréhensible, il a placé devant la vue de la ville, pour servir de cadre, les deux monts Chaudannes et Brégilles qui, au contraire, aujourd'hui surmontés de forts, la protègent par derrière des deux côtés du Doubs.

C'est ainsi qu'il est devenu si français. Mais ce n'est pas encore tout. M. de Laborde, qui a étudié avec tant de soin ce grand artiste, aperçoit dans les miniatures du manuscrit de l'Arsenal, à plusieurs reprises, à côté du G traditionnel, un petit « lézard » ; et voilà qu'il se demande si ce n'est pas là un sigle nous donnant le nom de l'artiste. Lui croyait donc déjà, dès 1830, aux signatures et aux sigles!

Heureusement pour moi, il n'a pas poussé plus loin ses recherches, car s'il avait examiné minutieusement le t. III de la *Guerre gallique*, il aurait vu au f° IV v° une très belle miniature, représentant une corne d'abondance pleine de fruits et signée ainsi : « 1520 G R » (voir le cul-de-lampe de cet article). Nous voilà donc en possession d'un élément nouveau qui nous donne : Godefroy le Batave, un R, un lézard.

Je me suis adressé à M. Tulpinck, de Bruges, qui me répond : « En flamand, lézard se dit *snaake* ou *aiguivisse*; mais lézard évoque « paresse, nonchalance », et, rapproché de R, je suggère *Rust*, *Rustingh*, soit « repos ». Or il existait au xvi^e siècle en Hollande une famille d'imprimeurs nommée *Rustingh* : puis il me semble me rappeler avoir vu des gravures portant comme marque un lézard¹. »

Et j'ai alors fait appel à l'érudition de M. Lehrs, l'éminent conservateur du Cabinet des estampes de Berlin, à M. Alfred Wurzbach, l'auteur du précieux *Niederländisches Künstlerlexikon*; ils m'ont répondu, avec une promptitude dont je ne saurais trop les remercier, mais négativement.

Mais est-ce à dire que nous n'irons pas plus loin? De la raison sociale « Clouet », voici que déjà nous pouvons détacher un artiste, et non des moindres : Godefroy le Batave : son nom de famille commence par un R, très probablement symbolisé par le lézard.

Assurément, on peut prétendre que je suis très aventureux sur le symbolisme de ces sigles. Je m'abriterai d'abord derrière M. de Laborde : c'est une autorité, je pense. Puis, sans m'attarder à Chugoinot², par exemple, qui signe d'une petite cigogne, je demanderai à d'impeccables maîtres, comme M. Léopold Delisle, si les grands imprimeurs de la fin du xv^e siècle et du xvi^e n'écrivaient pas ainsi leurs noms : Gillet Couteau avec un couteau, Pierre le Brodeulx avec deux petits brocs, Olivier de la Harse avec une herse, Rolain Thierry avec trois tiges de riz, pour ne pas reparler de ceux, déjà si nombreux, que j'ai cités dans mon *Chugoinot*.

Que Luprecht Rust, le prétendu maître de Martin Schongauer,

1. Je renvoie les lecteurs de la *Gazette* à ma communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres du 12 avril 1907, où j'ai montré qu'un des peintres des *Très riches Heures* du duc de Berry était certainement Henri Bellechose. Il aurait eu pour collaborateur un artiste qui, signant H. R., introduit aussi un lézard dans ses compositions : or, nous trouvons précisément à cette date de 1413, à la cour du duc de Berry, un artiste s'appelant Hermann Rust. Le résumé de ma communication a paru dans la *Chronique des Arts* du 20 avril dernier.

2. F. de Mély, *Le Retable de Boulbon et le miniaturiste Chugoinot*. Paris, 1907, in-4° (extraît des *Monuments Piot*).

soit un mythe forgé de toutes pièces par Jobin¹, c'est possible; il n'en demeure pas moins que c'est un nom parfaitement allemand : nous trouvons à Lübeck, en 1757, un magistrat de ce nom. Rustingh est un nom hollandais, puisque nous avons en Hollande un imprimeur de ce nom du xvi^e siècle; pour le lézard, nous n'avons rien, par exemple.

Rien ?

Pourtant, ne vais-je pas, dans quelques jours, en étudiant une des plus belles œuvres de notre art français du xv^e siècle — ne devrais-je pas dire la plus belle : les *Heures* du duc de Berry à Chantilly, — montrer précisément, dans un rapprochement très séduisant, un R, un lézard et le nom de Hermann Rust ?

Enfin, le comte de Lasteyrie n'a-t-il pas dit que « tout était à refaire » ? Le manuscrit n^o 219 de Tours, flamand, du xv^e siècle, est français, signé de Jean Viau, peintre de Tours, en 1525; le manuscrit du *Bon Roi Alexandre*, de la collection Dutuit, incontestablement de Guillaume Vrelant, de Simon Marmion et de Philippe de Mazerolles, est signé : Simon de la Meuse, Ugo de Vosor et Senival. Voilà les Clouet des *Guerres Galliques*, miniatures bien françaises, signées Godefroy le Batave. Demain sera fait de surprises plus curieuses encore.

F. DE MÉLY

1. A. von Wurzbach, *Martin Schongauer*. Wien, 1880, in-8^o, pp. 29-45.



MINIATURE DU T. III DES « COMMENTAIRES
DES GUERRES GALLIQUES » SIGNÉE : « G. R. 1520 »
(Musée Condé, Chantilly.)



LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX, PAR PETRUS CRISTUS
(Musée de Bruxelles.)

QUELQUES MAÎTRES DES VIEILLES ÉCOLES NÉERLANDAISE ET ALLEMANDE A LA GALERIE DE BRUXELLES

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹)

III

L'ÉCOLE DE COLOGNE

JUSQU'À ces dernières années personne n'avait attribué une œuvre quelconque de la galerie de Bruxelles à l'école de Cologne. Pour deux d'entre elles seulement, actuellement réunies sur le n°618, la *Flagellation du Christ* et son *Ascension*, on a relevé leur analogie avec les tableaux de la *Passion de Lyversberg*. On y trouve, il est vrai, quelque ressemblance aussi bien dans la composition que dans les figures. De même on y rencontre un trait bien connu du maître de cette *Passion*, lequel se servait du fond d'or comme d'une espèce de rideau se soulevant plus ou moins devant le paysage, sans doute suivant que la rétribution était plus ou moins importante. Cependant

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 284, et 1907, t. I, p. 54.

je ne crois pas qu'il faille attribuer les deux tableaux au prétendu Maître de la *Passion de Lyversberg*, élève, aide ou imitateur du Maître de la *Vie de Marie*¹; ils sont plutôt de son entourage. On y rencontre encore des réminiscences d'autres peintres de Cologne, par exemple du Maître de la *Sainte Famille*. Comparez le chef des soldats placé à gauche dans le *Martyre de saint Sébastien* du musée de Cologne avec le personnage de gauche figurant dans la *Flagellation* de la galerie de Bruxelles. La ressemblance est indiscutable. Comparez encore les bourreaux du Christ et ceux de saint Sébastien avec leur chevelure lisse, partagée par le milieu. Cette ressemblance ne fait du reste que révéler à quel point les maîtres de Cologne sont étroitement parents entre eux. Partout l'on constate des emprunts, et il n'est pas facile de tirer de pareilles analogies des conclusions précises².

Il y a une œuvre du Maître de la *Sainte Famille*, authentique et parfaitement conservée, très importante : c'est le *Calvaire* n° 159, reconnu comme œuvre de ce figurant dans l'album photographique de Scheibler et Aldenhoven³, mais néanmoins, jusqu'à ces dernières années, il n'était désigné que comme « École allemande ». Dans le catalogue de Wauters de l'année 1900, il était attribué — ce qui est plus extraordinaire — à Victor et Heinrich Dünwegge; ce n'est que dans la deuxième édition de ce catalogue qu'il figure sous le nom de son véritable auteur : le Maître de la *Sainte Famille* (« Meister der Heiligen Sippe »). C'est le panneau central d'un grand triptyque dont les volets se trouvent depuis peu au Collège des Jésuites de Valkenburg. Dans les scènes secondaires du fond dominent la fantaisie et le grotesque. Il n'est pas étonnant que Aldenhoven fasse penser ici à Jérôme Bosch⁴.

Outre les œuvres citées, la galerie de Bruxelles en possède encore plusieurs autres, également importantes et qui appartiennent à l'école de Cologne :

1. Cette désignation me paraît du reste assez douteuse. Les tableaux de la *Passion* au musée de Cologne sont de qualité très inégale et ne proviennent absolument pas de la même main. La *Descente de Croix*, par exemple, se rapproche de beaucoup du Maître de la *Vie de Marie*, tandis que la *Captivité du Christ* n'est que l'ébauche d'un médiocre apprenti. A mon avis, il faudrait remplacer l'attribution au Maître de la *Passion de Lyversberg* par : « atelier du Maître de la *Vie de Marie* ».

2. D'après L. Scheibler ces tableaux sont allemands, mais dans la manière de F. Herlens.

3. *Geschichte der Kölner Malerschule...* von Ludwig Scheibler und Carl Aldenhoven. Lübeck, Nöhring, 1894-1902, in-8, av. 4 albums in-4° de 131 planches.

4. Voir la description détaillée dans l'ouvrage cité de Aldenhoven.

La belle *Crucifixion* n° 627 nous rapproche du Maître de la *Vie de Marie*. Inscrite comme « anonyme » au catalogue de 1900 elle est attribuée dans la deuxième édition au Maître de la *Vie de Marie*. Comparez-la, par exemple, avec la *Crucifixion* de l'hôpital Cues. La composition elle-même présente avec celle-ci certaines analogies. Là, comme ici, Madeleine embrasse passionnément le pied de la croix. Il y a sur les deux tableaux de petites figures de donateurs avec des banderoles. Sur le tableau de Bruxelles, une de ces banderoles porte l'inscription : « *O Maria ich bit Dich* ». Derrière le donateur et la donatrice, la Mort guette sous la forme d'un squelette. La figure du Christ est très noble. Sur un splendide fond de paysage se déroule un fleuve, le Rhin probablement. Il est certain que la Madeleine embrassant la croix est un motif qui revient fréquemment; pourtant ce n'est sans doute pas l'effet du hasard si Madeleine se présente de façon identique dans la *Crucifixion* de Memling (reproduction d'un original du maître) à la galerie de Vicence.

A mon avis, la *Messe de saint Grégoire*, n° 556, a pour auteur le Maître de Saint-Séverin plutôt que le Maître de la *Sainte Famille*¹.

C'est surtout le donateur à genoux et les ecclésiastiques debout derrière saint Grégoire qui caractérisent le Maître de Saint-Séverin. Il est exact que le Christ a tout à fait la même physionomie que le Christ sur le Calvaire du Maître de la *Sainte Famille*, bien que plus grossière et plus laide, et l'on ne peut s'empêcher de penser que ce Christ est emprunté à ce dernier maître. Toutefois pareil emprunt — on l'a fait remarquer — n'a rien d'extraordinaire. Quiconque s'occupe de cette école doit être frappé de voir comment les peintres se sont emprunté l'un à l'autre, non seulement des figures détachées, mais encore des groupes entiers². D'ailleurs, ce communisme des idées et des motifs ne les a pas empêchés de tirer beaucoup de choses de leurs voisins les maîtres néerlandais. Dans notre tableau le fond se compose d'une puissante construction arrondie, de trois étages, avec, en bas, un péristyle élancé, puis un étage à fenêtres rondes accouplées, puis un autre à fenêtres isolées. Cette architecture, notre maître l'a prise tout entière à l'un des volets de l'*Adoration des Mages* de Rogier van der Weyden à l'Ancienne Pina-

1. Les armoiries appartiennent, selon Firmenich-Richartz, à la famille Hartmanni, du patriciat de Cologne.

2. Le même maître a pris encore la principale figure du panneau moyen d'un triptyque de la collection Weber, à Hambourg, figurant la *Crucifixion*. Voir Aldenhoven, *op. cit.*, p. 282.

cothèque de Munich¹. Ce triptyque de Munich était jadis à Sainte-



LA CRUCIFIXION, TABLEAU ATTRIBUÉ AU MAÎTRE DE LA « VIE DE MARIE »

(Musée de Bruxelles.)

Colombe de Cologne, et c'est là sans doute que le Maître de Saint-

1. Dans un autre de ses tableaux, il a copié presque exactement le corps

Séverin l'aura vu. Le tableau passait autrefois pour être de l'« École flamande ». Le catalogue Wauters, qui en 1900 le plaçait parmi les « anonymes », l'attribue aujourd'hui à Jean Prévost.

Il existe encore un autre tableau que j'incline, *par simple conjecture*, à attribuer, en tant qu'œuvre de sa toute première jeunesse, au Maître de Saint-Séverin. C'est la très intéressante *Vierge sur son trône*, entourée de onze jeunes saintes couchées sur un gazon fleuri, dans un luxuriant paysage vert tendre (n° 545), inscrit auparavant comme « École flamande » aujourd'hui comme « Inconnu ». Je ne crois pas être seul à admettre que le Maître de Saint-Séverin ait séjourné dans sa jeunesse dans les Pays-Bas, et qu'il y a subi l'influence prépondérante de Memling¹.

Il est hors de doute que, plus tard, il a aussi gardé quelque chose des maîtres de la vieille école hollandaise, tels que Cornelis Engelbrechtsen et Geertgen tot sint Jans. L'influence de Memling s'accuse nettement dans la chaste image de la Sainte Vierge et de l'Enfant. Sainte Lucie, dans sa robe vert clair, d'aspect velouté, rappelle, d'autre part, la vieille école de Cologne de maître Stephan, tandis que le type particulier au Maître de Saint-Séverin, type qui va presque jusqu'à la caricature dans ses œuvres postérieures, se révèle dans la Madeleine à genoux, dans sainte Agnès reposant sur le gazon fleuri, et dans sainte Apollonie, assise à gauche. Sainte Catherine et sainte Barbe présentent un intérêt iconographique particulier : elles ne tiennent pas leurs attributs, mais les portent brodés ou tissés, sur leurs manteaux : l'éclatant manteau rouge de sainte Catherine est tout couvert de roues semées de perles, tandis que sur le manteau violet de sainte Barbe se voient des tours tissées en or. Si l'influence de Memling s'affirme dans notre tableau, cela doit d'autant moins nous surprendre qu'il provient de Bruges. L'an 1489 est indiqué comme date d'origine, mais j'ignore d'où l'on a pu tirer ce millésime. Si l'on en croit M. James Weale², il y aurait dans une *Mise au tombeau* de Gérard David une Madeleine toute pareille. A cette influence des Pays-Bas viennent s'ajouter des réminiscences de Cologne, de Stephan Lochner et du Maître de la *Sainte Famille*, par exemple. Le principal caractère de cette

décapité étendu sur le sol, figurant sur une des peinture-légendes bien connues de Bouts.

1. On sait que l'origine du Maître de Saint-Séverin n'est pas encore établie. La possibilité qu'il soit Néerlandais de naissance n'est pas inadmissible.

2. *Gerhard David (Portfolio, 1895)*.

œuvre, si intéressante comme coloris et sentiment, si peu mûre encore au point de vue du dessin, et que j'incline à attribuer — sous toute réserve, je le répète — à la jeunesse du Maître de Saint-Séverin est, en tout cas, celui de l'école de Cologne.

Avec plus de certitude, je réclame en faveur du Maître de la *Glorification de Marie* le triptyque n° 543, attribué à l'École néerlandaise. Le panneau central offre l'*Adoration des Bergers*, les volets l'*Annonciation* et la *Circoncision*, et, sur les revers, des scènes de la vie des saints en grisaille. Les types féminins s'accordent pleinement avec ceux créés par ce maître : front haut bombé, un peu proémi-



LA VIERGE SUR UN TRÔNE, ENTOURÉE DE ONZE SAINTES
PAR LE MAÎTRE DE SAINT-SÉVERIN (?)

(Musée de Bruxelles.)

nent, sourcils très peu dessinés et fortement arqués, nez court, un peu relevé, espace plutôt grand entre le nez et la bouche toute menue, menton petit. Comparez cette œuvre avec l'œuvre capitale du maître : la *Glorification de Marie* du musée de Cologne ; comparez encore la vieille femme dans la *Circoncision* et la vieille à l'extrême bord droit de l'image aux cinq figures de saints à la même galerie¹.

1. Au Maître de la *Glorification de Marie* appartient encore le grand retable du musée Poldi-Pezzoli, attribué naguère à Quentin Massys. Il offre sur le panneau central l'*Annonciation*, et sur les panneaux environnants des couples de saints. On y constate trait pour trait l'identité du style, et il se trouve être postérieur aux tableaux de Cologne et de Berlin, dénotant un progrès sur ceux-ci. (Voir notre article dans l'*Arte*, 1904, p. 30.)

Un tableau plus gai de couleur, *Les Noces de Cana*, est une acquisition plus récente; exposé à l'origine sans numéro et comme anonyme, M. Friedlaender, plus tard, le désigna comme un tableau de jeunesse du Maître de *Saint Barthélemy*, opinion à laquelle je me rallie : on le trouve du reste sous le nom de cet artiste au n° 619 du nouveau catalogue.

IV

TABLEAUX REMARQUABLES DE DIFFÉRENTES ÉCOLES

La figure à mi-corps d'un homme barbu, encore dans la force de l'âge (n° 162), a été, il n'y a pas longtemps, attribuée à l'école allemande. Les mains parlantes, énergiquement agitées, font penser sans autre à Josse van Cleve le jeune. Mais nous connaissons aussi, par d'autres portraits du célèbre artiste, cette manière large et vigoureuse de rendre la figure expressive. Le costume est pareil à celui de tous les portraits que nous connaissons de Josse, sombre avec la toque plate et noire. Notre portrait a une évidente analogie de famille avec la série de portraits publiée par M. C. Justi dans son article du *Jahrbuch der kgl. Preuss. Kunstsammlungen*, vol. XVI. La forme typique de la première phalange du pouce, chez Cleve, large et un peu renversée, s'y retrouve aussi. Sans doute, cette production de ses dernières années s'efface devant la puissante effigie de la Pinaothèque de Munich. Il ne présente pas davantage les formes larges et hardies du portrait admis il y a quelques années à la galerie de Strasbourg. On le rapprocherait plutôt du portrait d'un marchand aux Offices de Florence ou du prétendu auto-portrait d'Althorp Park (reproduit par Justi). Sur le bord de la table de pierre, dans le portrait de Bruxelles, se lit le nom : *Christus*; sur la table même est un billet avec la date 1557 et l'inscription suivante : « *Et rapidos contra flatus fluctus ruentes Christicolis solus petra est adamantina Christus* », puis le mot *Christus* encore une fois répété. Par sa date, le portrait présente un intérêt tout spécial. En 1554, en effet, van Cleve, suivant van Mander, dut être interné comme fou. Si le portrait — et je le crois — est bien de van Cleve, on aurait la preuve évidente (en admettant que le fait soit véridique) que « sotto Cleve » a retrouvé la raison en 1557¹. Le nouveau catalogue place le portrait parmi les anonymes.

1. Il est vrai que M. Hymans, suivant Branden, donne la date de 1540 pour l'année de sa mort. Cependant cela ne s'accorde pas avec le rapport détaillé de van Mander sur son séjour en Angleterre « à l'époque où Philippe, roi d'Espagne, épousa Marie d'Angletterre » (I, 246), époque qui correspondait à l'année 1554.

La *Chute des anges rebelles*, si fantastique, attribuée autrefois à tort à Jérôme Bosch, a été rendue, après la découverte de la signature cachée par le cadre, à son véritable auteur, Pieter Breughel le



PORTRAIT DE FEMME, PAR MARTIN DE VOS (?)

(Musée de Bruxelles.)

vieux, que, du reste, le style du tableau indique suffisamment. Il est signé : BRVEGHEL MCCCCCLXII. Les mauvais anges, précipités dans l'enfer, sont, dans l'enlacement de leurs gestes de terreur, d'un comique sinistre. Le tout est d'un grotesque poussé à l'excès, rappelant les frontons romans sculptés, les surpassant même.

Une autre œuvre authentique de Breughel le vieux est entrée naguère au musée (le catalogue de 1900 ne la cite pas). Elle représente *Le Recensement à Bethléem*. C'est la même œuvre que le tableau qui se trouvait précédemment chez M. Huybrechts, à Anvers, portant la date de 1564. Il y avait depuis longtemps déjà au musée une reproduction du même tableau, exécutée par Breughel le jeune avec la marque : P. BRVEGHEL 1610 (n° 81). On a ainsi l'occasion de constater la supériorité de la manière du père, qui se distingue surtout de la teinte brune et monotone du fils par la fraîcheur d'un coloris aux tons clairs et délicats. Il en existe encore plusieurs copies, dont une au musée d'Anvers (n° 776).

Un autre tableau, *Le Massacre des Innocents* (n° 84), est attribué maintenant, et à juste titre, à Pieter Breughel le jeune. C'est une copie de l'original de son père à la Galerie impériale de Vienne. D'autres copies se trouvent à Hampton-Court, à Stockholm, à Würzburg, ailleurs encore.

Il n'y a pas longtemps l'*Adoration des Bergers*, n° 51, a été attribuée à l'« École allemande » ; mais le tableau n'a rien à faire avec cette école, car c'est une copie un peu affaiblie ou une répétition d'atelier d'un tableau du Musée Walraff-Richartz de Cologne, dû au pinceau de ce peintre rare qu'est Jérôme Bosch.

Une *Vierge tenant devant elle l'Enfant Jésus* (n° 588) est attribuée à l'« École néerlandaise ». Le fond est formé par un paysage de montagne vert bleuâtre. Le même groupe coquet se retrouve en petit à la galerie d'Anvers, où il est attribué à Mabuse. Quant au tableau de Bruxelles, lequel, sauf erreur, procède d'un modèle de Mabuse, on l'attribue au prétendu Lambert Lombard. La touche lisse et uniforme, rappelant les artistes de Lombardie, convient très bien à cette appellation. Berlin, Douai, Hanovre, Cologne et Nuremberg comptent de pareilles œuvres.

L'excellent portrait (n° 573) d'une jeune femme qui s'appuie à une table tendue de vert, sur laquelle repose un vase avec des fleurs aux teintes éclatantes, pourrait bien être de Martin de Vos ; on y lit l'inscription : ANNO DNI 1564 ETATIS SUE 27.

Le triptyque avec la *Femme adultère devant le Christ* comme panneau central (n° 101) figure à la deuxième édition du catalogue parmi les anonymes, tandis que l'auteur, dans la première édition, avait suivi Hymans en l'attribuant à Alart Claeszoon. Le coloris est très foncé ; les physionomies sont d'une grande rigidité et d'une laideur qui frise la caricature ; les costumes sont bizarres, en partie



Le tableau de l'antiquaire de Pongiel le vieux est entré dans la collection de 1900 (ce la cite pas). Elle représente *Le Recensement à Bethléem*. C'est la même œuvre que le tableau qui se trouvait précédemment chez M. Huybrechts, à Anvers, sous le n° 1564. Il y avait depuis longtemps déjà au n° 1564 un tableau du même tableau, exécuté par Breughel le jeune, la marque : P. BRVEGHEL 1610 (n° 81). On a ainsi l'occasion de constater la supériorité de la manière du père, qui se distingue surtout de la teinte brune et monotone du fils par la fraîcheur des couleurs, les détails et les fonds. Il en existe encore une copie, dont une au musée d'Anvers (n° 776).

Le tableau de *Le Recensement à Bethléem* se trouve aussi dans la collection de Pongiel le vieux, sous le n° 1564. D'autres copies se trouvent à Berlin, à Hambourg, à Würzburg, etc.

Il n'y a pas longtemps l'antiquaire de Pongiel le vieux a été achetée à l'Ecole néerlandaise. Mais le tableau est dans cette école, car c'est un tableau qui se trouve en une copie de d'atelier d'un tableau de *Le Recensement à Bethléem* de Cologne, et au premier de ce peintre rare que l'on trouve à Berlin.

Une *Vierge tenant devant elle l'enfant Jésus* (n° 588) est attribuée à l'Ecole néerlandaise. Le fond est formé par un paysage de montagne vert bleuâtre. Le même groupe coquet se retrouve en petit à la galerie d'Anvers, où il est attribué à Mabuse. Mais au musée de Bruxelles, l'œuvre est attribuée, par un ami de Mabuse, on l'attribue au prétendu Lambert Lombard. La toile lisse et uniforme, rappelant les artistes de Lombardie, contient bien à cette appellation. Berlin, Douai, Hanovre, Cologne et Nuremberg comptent de pareilles œuvres.

Une œuvre portant le n° 1564 d'un tableau qui se trouve sur une table tendue de vert, sur laquelle repose un vase avec des fleurs aux teintes éclatantes, pourrait bien être de Martin de Vos; on y lit l'inscription : ANNO DNI 1564 ETATIS SUE 27.

Le triptyque avec la *Femme adultère devant le Christ* comme panneau central (n° 101 figure à la deuxième édition du catalogue parmi les anonymes, tandis que l'auteur, dans la première édition, est attribué à l'antiquaire de Pongiel le vieux. Le coloris est très foncé; les physionomies sont d'une grande rigidité et d'une laideur qui frise la caricature; les costumes sont bizarres, en partie



A. Claeszoon pinx.

LA FEMME ADULTÈRE

(Musée de Bruxelles.)

à l'orientale. Sur le sol on lit : « *Die sonder sonden is die werpt den eersten stien*¹ », et plus bas le millésime 1526. Fétis pense que le Christ a répété sur une pierre la même inscription en langue hébraïque, mais il n'en est rien, puisqu'il n'y a là que quelques mots cabalistiques que M. Hymans croit pouvoir interpréter par « Allaert » : il part de là pour attribuer le tableau à Alart Claesoon, de Leyde. L'interprétation « Allaert » me semble peu sûre², mais, à mon sens, il est probable que le maître est Alart Claesoon, pour deux raisons que M. Hymans ne mentionne point : 1° Van Mander rapporte que Heemskereck a inspiré Alart et l'on trouve précisément dans les personnages des réminiscences de ce maître ; 2° Van Mander dit que « ses peintures avaient un aspect quelque peu malpropre et désagréable dans l'exécution », ce qui s'applique tout à fait à notre triptyque. D'ailleurs on ne connaît pas d'autres peintures de sa main.

Un autre triptyque, d'un intérêt non moins grand, offre sur le panneau central la Crucifixion, et sur les volets les donateurs avec leurs enfants. Dans le grandiose paysage de montagnes, vigoureusement rendu, il me semble reconnaître la main de L. Valchenburgh. Nul n'a rendu comme lui le grain de la pierre dans la cassure des masses granitiques, ni l'opacité et la dureté de la pierre. Pas la plus petite cavité, pas une fente, pas la moindre parcelle ne lui échappe, et malgré la délicatesse de ce travail en miniature l'impression reste grande. Comparez le fond, surtout le paysage du volet gauche, avec le merveilleux paysage montagneux du Rijksmuseum d'Amsterdam.

Valchenburgh aurait-il aussi peint les figures des personnages ? et surtout a-t-il jamais fait de la peinture religieuse ? On ne connaît de sa main, que je sache, aucun tableau religieux. Van Mander le cite comme bon paysagiste, excellent dans les tableaux de petit format ; de même on le dit miniaturiste. Je ne puis donc me prononcer sur la question de savoir s'il a exécuté les personnages. Toutefois, si le paysage du fond est de lui, il y a probabilité qu'il les a peintes aussi, ces figures si délicatement senties où se manifestent diverses influences, notamment celle du Maître de la *Mort de Marie*. Je ne connais pas les tableaux peints en grisaille au revers des volets : *Saint Adrien* et *Sainte Anne*. Le tout est attribué aujourd'hui à l'École néerlandaise.

« *Laissez venir à moi les petits enfants* » : tableau en largeur où

1. « Que celui qui est sans péché lui jette la première pierre ».

2. Voir le fac-simile dans Hymans, *Carel van Mander*, I, 327.

les personnages abondent, attribué autrefois à Adam van Noort. Le maître de ce tableau n'aurait rien pu enseigner à Rubens; pourtant l'œuvre n'est pas non plus du peintre hardi du tableau de Saint-Jacques d'Anvers : *Saint Pierre présentant à Jésus-Christ le poisson renfermant le denier du tribut*, mais bien plutôt une faible production de son père Lambert van Noort. Il est classé dans le dernier catalogue parmi les « Inconnus », sous le n° 612.

Une acquisition plus récente de la galerie, le portrait de femme n° 254, a été attribuée à Marcel Koffermans. Il serait donc du même maître de qui un tableau bariolé, aux nombreux personnages, est passé au Musée national de Florence avec la collection Carrand. Je me permets d'en douter. Il montre plutôt une certaine parenté avec les portraits de B. Bruyn. Un portrait semblable, figurant une femme (n° 255), fut acheté il y a longtemps à Cologne, avec son pendant masculin, les deux attribués à Bruyn. Tandis que le portrait d'homme (n° 84) conservait son nom d'auteur, le portrait de femme était donné à Koffermans dans la première édition du catalogue de Wauters. Il me semble que ces trois portraits doivent être mis, avec plus de vraisemblance, à l'actif de B. Bruyn, et Wauters aussi s'est rallié à cette opinion dans la seconde édition de son catalogue.

La *Sainte Famille* n° 105, dans le catalogue de Fétis, est attribuée à Jean Joest. Le tableau, plein d'une belle intimité familiale, est une bonne œuvre de jeunesse du Maître de la *Mort de Marie*, aujourd'hui généralement reconnu pour Josse van Cleve le vieux.

Portrait du duc d'Albe (n° 318), attribué à Antonis Mor; l'attribution est regardée comme douteuse par M. Hymans, qui en voit l'auteur probable dans Guillaume Key. Van Mander écrit, en effet, que Guillaume Key fit le portrait du duc, mais il ajoute qu'il mourut soudainement de chagrin au cours de ce travail, le 5 janvier 1568, le même jour où Egmont et le comte de Horn montaient à l'échafaud. M. Hymans, qui voudrait voir dans notre portrait celui que van Mander mentionne¹, oublie qu'il est resté inachevé et ne se présenterait certes pas, tel qu'il est, d'un seul jet. Suivant M. Alphonse de Stuers, ambassadeur des Pays-Bas à Madrid, la duchesse d'Albe est entrée il y a quelque temps en possession d'un portrait anonyme du duc, celui vraisemblablement de Guillaume Key². En revanche, le portrait de Bruxelles s'accorde très bien avec les œuvres de Moro, dont il n'est sans doute qu'une excellente copie. Cette opinion

1. *Livre des Peintres*, I, p. 296, note.

2. *Livre des Peintres*, II, 355, appendice.



les personnages abondent, attribué autrefois à Adam van Noort. Le maître de ce tableau n'aurait rien pu enseigner à Rubens; pourtant l'œuvre n'est pas non plus du peintre hardi du tableau de Saint-Thomas à l'écrou. Sans doute ce représentant à Jésus-Christ le poison renfermant le denier du tribut, mais bien plutôt une faible production de son père Lambert van Noort. Il est classé dans le dernier catalogue parmi les « Inconnus », sous le n° 612.

Une position plus récente de la galerie, le portrait de femme n° 234, a été attribuée à Marcel Koffermans. Il serait donc du même maître que le tableau bariolé, aux nombreux personnages, qui est passé au Musée national de Florence avec la collection Carrand. Je me permets d'en douter. Il montre plutôt une certaine parenté avec les portraits de B. Bruyn. Un portrait semblable, figurant une femme (n° 233), fut acheté il y a longtemps à Cologne, avec son pendant masculin, les deux attribués à Bruyn. Tandis que le portrait d'homme n° 84, consacré sans nom d'auteur, le portrait de femme étant donné à Koffermans dans la première édition du catalogue de Wauters. Il me semble que ces trois portraits, à venir être mis, avec plus de vraisemblance à la suite de B. Bruyn, et Wauters aussi s'est rallié à cette opinion dans la seconde édition de son catalogue.

La *Sainte Famille* n° 105 dans le catalogue de Fétis, est attribuée à Jean Joest. Le tableau, plein d'une belle intimité familiale, est une bonne œuvre de jeunesse du Maître de la *Mort de Marie*, aujourd'hui généralement reconnu pour Josse van Cleve le vieux.

Portrait de duc d'Albe n° 518, attribué à Antonio Moro; l'attribution est regardée comme douteuse par M. Hymans, qui en voit l'auteur probable dans Guillaume Key. Van Mander écrit, en effet, que Guillaume Key fit le portrait du duc mais il ajoute qu'il mourut soudainement de chagrin au cours de ce travail. Le 5 janvier 1568, le même jour où Egmont et le comte de Horn montaient à l'échafaud. M. Hymans, qui voudrait voir dans notre portrait celui que van Mander mentionne¹, oublie qu'il est resté inachevé et ne se présenterait certes pas, tel qu'il est, d'un seul jet. Suivant M. Alphonse de Stuers, ambassadeur des Pays-Bas à Madrid, la duchesse d'Albe est entrée il y a quelque temps en possession d'un portrait anonyme du duc, celui vraisemblablement de Guillaume Key². En revanche, le portrait de Bruxelles s'accorde très bien avec les œuvres de Moro, dont il n'est sans doute qu'une excellente copie. Cette opinion

1. *Livre des Peintres*, I, p. 296, note.

2. *Livre des Peintres*, II, 335, appendice.



L. Valchenburgh pinx.

LE CHRIST EN CROIX ADORÉ PAR DES DONATEURS

(Musée de Bruxelles.)

est confirmée par M. Wauters, qui tient le portrait pour une ancienne copie d'un original existant dans une collection privée à New-York et portant l'inscription : *Alvarez de Toledo, duc d'Albe, 1557*.

Les six tableaux qui, répartis en deux zones, sont réunis dans le même cadre sous le n° 596 et attribués à l'école néerlandaise, paraissent dus à un Allemand de la catégorie des petits maîtres qui, comme Barthel Beham et d'autres, ont séjourné en Italie. Cinq tableaux offrent des scènes de l'Ancien Testament, le dernier la Naissance du Christ. On y constate dans une large mesure l'influence de l'Italie. Ainsi la *Naissance du Christ* évoque soit Lorenzo di Credi, soit Pinturicchio. Sur le dernier on lit l'inscription : A°. NAT. MIL° QVADR° GL° INCEPIT, qui ne saurait être que fausse. Le tableau est peint au dos d'un retable de style italien offrant le Jugement Dernier. L'artiste n'a pas hésité à le mutiler, bien que, de l'avis de Fétis, il ne doit pas avoir été sans valeur.

Le *Portrait de Maximilien I^{er}*, n° 620, est sans aucun doute de l'école allemande. L. Scheibler a découvert à Vienne, dans la collection impériale, un portrait analogue du même souverain, œuvre que la deuxième édition du catalogue donne au Flamand Gérard Horebout.

On attribue à Martin Schongauer un petit *Ecce Homo*, n° 419. Mais ce petit tableau est peint d'après une gravure, et le monogramme qui s'y trouve est faux. Il n'est pas facile de deviner ce qui peut avoir engagé M. Wauters à attribuer cette copie à Koffermans dans la deuxième édition de son catalogue.

Le n° 626, *Le Christ chez Simon*, attribué autrefois à Schongauer, rappelle la manière de Bouts, à qui M. Wauters le donne dans sa seconde édition.

Les deux bustes de Maximilien II et d'Anne d'Autriche enfants sont des reproductions des portraits attribués à Jacob Seisenegger au musée de La Haye¹.

Un remarquable *Saint Jérôme pénitent*, dans un riche paysage offrant toutes sortes de détails et de nombreux personnages (n° 348); le tout, peint avec une grande vigueur, dans des tons frais et brillants, sans tracé de perspective aérienne. Le tableau n'est pas de Patenier, à qui M. Wauters l'attribue dans sa première édition, mais de la génération qui l'a précédé et probablement d'un contemporain de Hugo van der Goes. A noter le petit crucifix, d'une merveilleuse

¹ Il y a aussi un portrait d'Élisabeth d'Autriche enfant. Ces trois portraits sont marqués du monogramme du maître : IS réunis. Seisenegger, né en 1505, mourut à Linz en 1567. En 1531, il fut nommé peintre de la cour de Ferdinand I^{er}.

délicatesse de touche. Le catalogue actuel l'attribue à Albert Bouts.

La *Danse de la Madeleine*, donnée autrefois à Lucas de Leyde (n° 600), et apparemment peinte d'après sa gravure bien connue (Bartsch, n° 122), est attribuée par M. Wauters, dans sa deuxième édition, à Koffermans.

Le joli petit tableau n° 544, la *Sainte Famille*, a été attribué par L. Scheibler à Hugo van der Goes. Le type de Marie répond, en effet, très bien aux types de Vierges de Goes.

Le portrait en buste d'une femme en pleurs, donné autrefois à Rogier van der Weyden, est une copie de la vieille sainte à l'extrême gauche de la *Descente de Croix* de Rogier à l'Escurial.

Le prétendu portrait de Thomas Morus (n° 641) a été autrefois attribué à Holbein le jeune. Ce personnage à barbe noire, vêtu de noir sur fond vert clair, n'est ni de Holbein, ni ne représente Thomas Morus. A mon sens, le portrait n'est pas même allemand, mais bien français, opinion partagée par M. Wauters, qui pense à Nicolas Deniset, né en 1515 et mort en 1559.

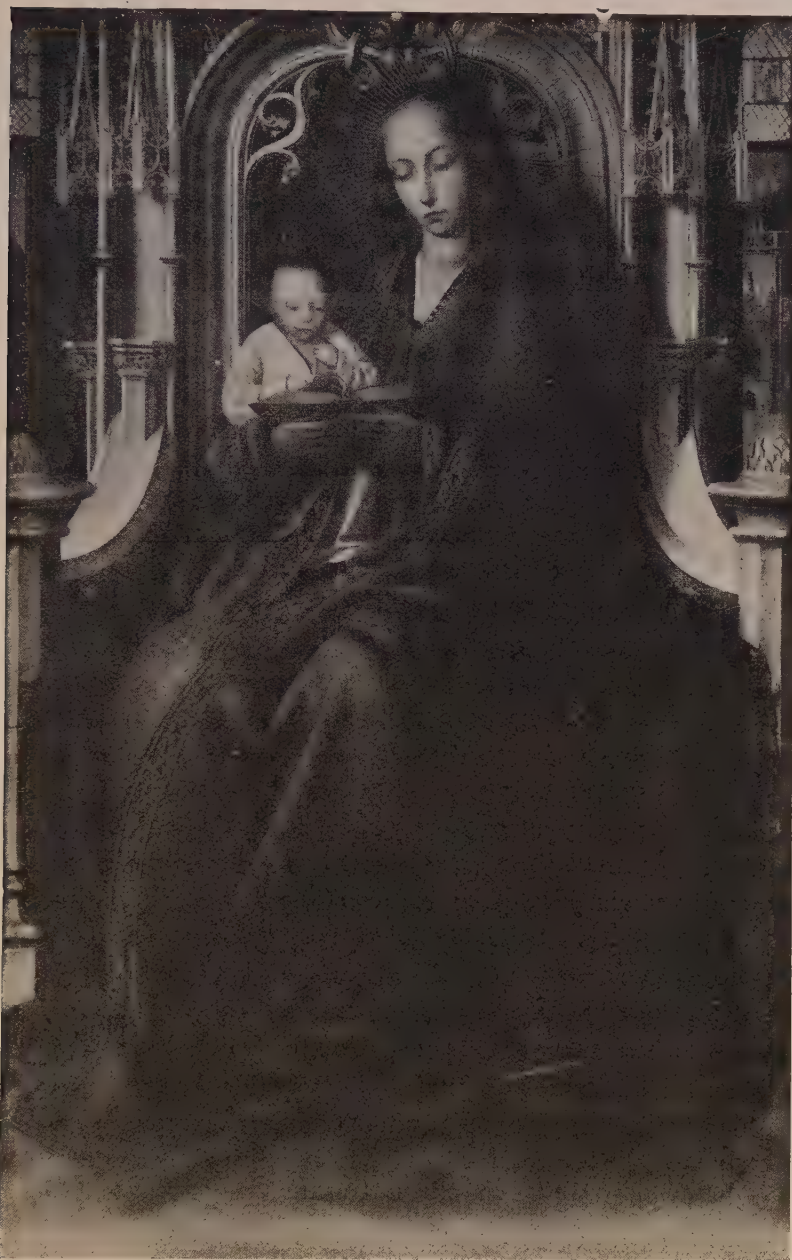
Au prétendu Maître de l'*Assomption de Marie* on attribue, dans le catalogue de 1900, deux grands retables. Le grand triptyque n° 534 offre, dans la partie centrale, l'Assomption de la Vierge; sur les volets, des donateurs, des saints et des anges. Il a porté tour à tour les noms de Gérard van der Meire, Hugo van der Goes et Gosuin van der Weyden; en dernier lieu, il porte celui plus général de « École flamande ».

Le n° 535 représente aussi l'Assomption. Ce tableau est une reproduction peu variée du panneau dont on vient de parler. Il est, de plus, du même artiste, bien que Fétis en doute. La différence entre les deux existe non pas tant dans leur qualité, qu'en ce que le n° 535 est moins bien conservé et a subi beaucoup plus de retouches. Du même maître, ou de son atelier, sont encore les deux portraits de donateurs, n° 536. Denos jours, on a considéré comme très probable l'identité de cet artiste avec Albert Bouts, fils de Dierick Bouts. Ce qui est pour le moins certain, c'est qu'il tient de très près à ce dernier¹.

Dierick Bouts passa un moment pour être l'auteur de la *Sainte Cène* n° 542, laquelle n'est pas de lui, mais est due à son inspiration, en tant que petite variante très remaniée de sa *Sainte Cène* à Saint-Pierre de Louvain.

1. Du même artiste proviennent un double portrait dans la collection Crews, à Londres? (v. 2^e éd. du catalogue Wauters) et deux volets d'autel dans la collection R. Kaufmann, de Berlin.

On en peut dire autant du *Martyre de Saint Sébastien*, n° 291,



LA VIERGE SUR UN TRÔNE, TABLEAU ATTRIBUÉ A QUENTIN MASSYS

(Musée de Bruxelles.)

qu'on donnait à Bouts, tandis que depuis longtemps on le sait de

Memling. « Ce tableau, dont le sujet et la mise en page rappellent l'un des volets d'une œuvre de Memling au musée du Louvre », dit M. Wauters, « a probablement été peint pour la gilde de Saint-Sébastien, de Bruges. Le Turc que l'artiste a introduit dans sa composition est le personnage symbolique qui, en souvenir de la participation du Serment aux Croisades, marchait en tête lors de ses sorties. Memling a placé ce même personnage dans un des panneaux de la chasse de sainte Ursule, parmi les archers de l'empereur Maximin. »

La *Descente de Croix*, n° 139, est attribuée par M. Bode, dans son article sur la galerie de Berlin paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1887¹, à Petrus Cristus; Franz Dülberg² et, avant lui, Bayersdorfer l'attribuent à Ouwater; avec son vaste paysage ondulé, ce tableau présente une frappante analogie avec un autre conservé à Wörlitz, que M. Dülberg, conséquent avec lui-même, réclame pour un successeur immédiat d'Ouwater, mais que la plupart des connaisseurs tiennent pour une œuvre typique de Petrus Cristus. L'attribution à Ouwater ne peut pas davantage s'appuyer sur la comparaison avec la *Résurrection de Lazare* de Berlin, puisque dans ce tableau le paysage manque et que la comparaison ne peut porter que sur les figures. Or on ne constate aucune ressemblance entre les types des personnages dans les deux œuvres. Ainsi, par exemple, dans le tableau de Berlin, on ne peut s'empêcher de remarquer une étrange particularité qui n'a pas son pendant dans celui de Bruxelles. Je veux parler de la tendance qu'a l'artiste de donner à quelques personnages, notamment aux jeunes parents de Lazare un autre type, évidemment flamand, qu'aux spectateurs, dont le type juif est nettement caractérisé. Ce sont peut-être des portraits. Marie, qui s'affaisse, a dans l'attitude et le type une certaine ressemblance avec la Marie de la *Descente de Croix* de Rogier van der Weyden à l'Escorial. Mais il ne peut être question d'une identité parfaite, ainsi que E. Fétis l'entend. Une différence essentielle existe en ce que dans le tableau de Bruxelles Marie se tient encore debout dans l'attente, tandis qu'à l'Escorial elle est presque à terre. On trouve ailleurs encore de ces Marie s'affaissant ainsi, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de voir ici une imitation de Rogier van der Weyden³.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 217.

2. *Altholland in Wörlitz* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1899).

3. A gauche, une figure d'homme complètement chauve. En 1460 fut publié un édit ordonnant aux gentilshommes de se raser toute la tête. Cette circonstance est, suivant M. Hulin, en faveur de l'hypothèse qui place l'origine du tableau peu après 1460. Voir Friedlaender, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1903, p. 48,



Mentholon, et d'ailleurs, dont le sujet et la mise en page rappellent l'un des nombreux autres de Menberg au musée du Louvre¹, dit M. Wasmuth, et soigneusement élu point pour la gilde de saint Sébastien de Louvain. La fure que l'artiste a introduit dans sa composition, celui du personnage symbolique qui, en souvenir de la participation aux Croisades, marchait en tête lors de ses sorties², l'a placé au même personnage dans un des pinnaux de la chapelle de sainte Lucie, parmi les archers de l'empereur Maximilien³. Le tableau de Berlin, n° 139, est attribué par M. Fiedle dans son catalogue au maître du cabinet de Berlin par lequel le tableau de Louvain fut en 1837, à Petrus Christus; Franz Dulberg et, jusqu'à présent, l'attribuent à Ouwater; avec son vaste paysage, ce tableau présente une frappante analogie avec un autre, conservé à Wörlitz, que M. Dulberg, conséquemment avec lui-même, reconnaît pour un successeur immédiat d'Ouwater, mais que la perspective ne nous seurs lient pour une œuvre typique de Petrus Christus⁴. L'attention à Ouwater ne peut pas davantage s'appuyer sur la comparaison avec la *Descente de Croix* de Louvain de Berlin, puisque dans ce tableau le paysage n'occupe qu'une place insignifiante, et la comparaison ne peut porter que sur les figures. Or on ne constate aucune ressemblance entre les types des personnages dans les deux tableaux. Ainsi, par exemple, dans le tableau de Berlin, on ne peut s'empêcher de remarquer une étrange particularité qui n'a pas son pendant dans l'autre de Louvain. Je veux parler de la tendance qu'a l'artiste de donner à quelques personnages, notamment aux jeunes parents de Marie ou aux types d'hommes d'ordonnance, qu'aux spectateurs, dont le type peut être nettement caractérisé. Ce sont peut-être des portraits. Marie, qui s'affaïssait dans l'attitude et le type une certaine ressemblance avec la Marie de la *Descente de Croix* de Rogier van der Weyden à l'Escorial. Mais il ne peut être question d'une identité parfaite, ainsi que E. Foa l'entend. Une différence essentielle existe en ce que dans le tableau de Bruxelles Marie se tient encore debout dans l'attente, tandis qu'à l'Escorial elle est presque à terre. On trouve ailleurs encore de ces Marie s'affaissant ainsi, de sorte qu'il n'est pas nécessaire de voir ici une imitation de Rogier van der Weyden⁵.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 217.

2. *Altholland in Wörlitz* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1899).

3. A gauche, une figure d'homme complètement chauve. En 1460 fut publié un édit ordonnant aux gentilshommes de se raser toute la tête. Cette citation figure dans le catalogue de Berlin. On trouve dans quelques-uns des pinnaux l'original du tableau par lequel le tableau de Louvain fut en 1837, à Petrus Christus; Franz Dulberg et, jusqu'à présent, l'attribuent à Ouwater.

4. *Altholland in Wörlitz* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1899).

5. *Altholland in Wörlitz* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1899).



Collection 1888

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

(Musée de Bruxelles)

Musée de Bruxelles, Art.

Lib. A. For. à Louv. Paris

Très intéressant le n° 540, *La Vierge sur un trône*. Il fut un temps où on l'attribuait à Hubert van Eyck; plus tard, M. Weale la donna à Petrus Cristus; enfin, avec plus de raison, elle passa à l'école des van Eyck. Marie nous apparaît ici dans sa chasteté de Vierge et avec une certaine majesté. Son manteau pourpre, garni de perles, l'enveloppe royalement. L'Enfant Jésus, plein de vie, a un



PIETÀ, TABLEAU ATTRIBUÉ A QUENTIN MASSYS

(Musée de Bruxelles.)

aspect vulgaire de gnome. M. Wauters, qui le classe, dans la première édition de son catalogue, parmi les anonymes, ne craint pas de l'attribuer, dans la seconde, — et peut-être il n'a pas tort, — à Quentin Massys¹.

La *Pietà* (n° 300), donnée anciennement à Patenier, est de même attribuée dans le catalogue de M. Wauters à Quentin Massys.

1. V. sur ce point le livre de M. Walter Cohen, *Studien zu Quinten Metsys*. Bonn, 1904, in-8.

L'attitude plaintive de la Mère de Dieu, est d'une saisissante vérité. L'artiste, poussant trop loin le naturalisme, a cherché ses effets dans la personne du Christ, mais il n'a réussi qu'à créer un corps roide et difforme, pesant comme du plomb sur le sein de Marie. Sur le fond, dans le paysage s'étendant au loin, on remarque six médaillons, ajoutés probablement plus tard. Le tableau a plusieurs points de contact avec la manière de Quentin Massys : le tragique de la scène, l'émotion de Marie, le naturalisme du corps du Christ, le paysage qui approche plus encore de Quentin que de Patenier. Une couleur dont Massys usait avec une prédilection marquée est un gris bleu, légèrement nuancé de violet, comme est la robe de Marie. Toutefois, l'attribution à Massys ne peut guère se soutenir, même pour les figures. Quentin avait donné de plus belles formes au corps du Christ; puis, les mains de Marie ne sont point celles du maître de la *Légende de sainte Anne*; le coloris ici avait plus de finesse et de cachet. Le maître cherché pourrait bien être un de ses disciples immédiats. Serait-ce Patenier? Carel van Mander raconte que Patenier avait la singulière habitude de placer quelque part dans ses œuvres, en guise de signature, un petit personnage satisfaisant un besoin...; il fallait parfois chercher ce petit bonhomme comme la chouette dans les œuvres de Henri Bles¹. M. Fétis croit avoir trouvé sur le tableau cette étrange signature et en indique l'endroit. Il est vrai que, en fait de grossièretés, il faut s'attendre à tout d'un artiste néerlandais du xvi^e siècle. Dans un tableau du plus haut tragique, tel que celui-ci, on peut supposer que même Patenier (dont van Mander parle comme d'un franc libertin) ait laissé de côté sa marque d'auteur. Je l'ai moi-même cherchée à la place désignée par Fétis, — autant que j'ai pu le faire sur un tableau placé si haut, — mais ne l'ai point trouvée.

La *Sainte Cène*, n° 107, fut attribuée jadis à Lambert Lombard. Elle est probablement de Pierre Cock van Alost, — à qui, à l'instar de M. Hymans, M. Wauters la donne dans son catalogue, — et est sans doute la seule œuvre qu'on puisse attribuer avec quelque vraisemblance à cet artiste. Le tableau, portant la date « *anno 1531* », est peut-être le même que la *Cène* qui était visible en 1544 chez Pierre Lizaert, à Anvers. Dans l'ouvrage de Goltzius, on voit une gravure qui reproduit cette composition en contre-partie. Il y a aussi, dans la collection Dutuit, un exemplaire où l'on peut lire en

1. On a établi d'après des documents que Patenier a souvent peint des paysages dans les tableaux de Quentin Massys.

vieux caractères : *Pierre van Aelst invenit*¹. M. Hymans cite un tableau du même genre, portant le n° 109, à la galerie de Gand : *La Femme adultère devant le Christ*. Il doit y avoir au musée de Liège une reproduction du tableau de Bruxelles. Pierre Cock était, suivant van Mander, un élève de van Orley, et je trouve l'attribution de notre *Cène* à Cock d'autant plus probable qu'elle pourrait, au



LA CÈNE, PAR P. COCK VAN ALOST
(Musée de Bruxelles.)

point de vue de l'exécution, parfaitement appartenir à un élève de van Orley.

Le portrait du jeune Louis II, roi de Hongrie (n° 564), attribué un certain temps à l'« École allemande » et aujourd'hui à l'« École néerlandaise », me paraît plutôt français et de l'école de Clouet; comme il représente le roi de Hongrie, la date en est à peu près établie : le roi ne peut guère avoir moins de vingt ans, étant mort en 1526, précisément dans sa vingtième année, en combattant Soliman II le Magnifique.

EMIL JACOBSEN

1. Voir Hymans, *Carel van Mander*, I, p. 189.



BIBLIOGRAPHIE

LA GALERIE GRAND-DUCALE D'OLDENBURG,

par A. BREDIUS et F. SCHMIDT-DEGENER¹.

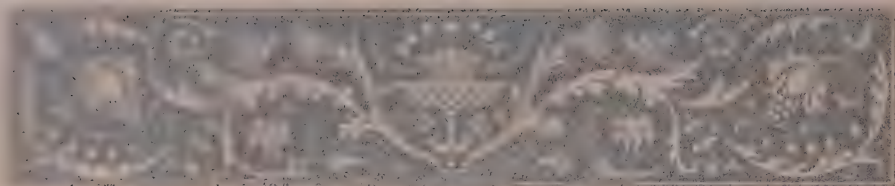


n ne visite pas assez les galeries provinciales. Les grands musées, presque seuls, retiennent l'attention des voyageurs, et les collections moins célèbres, situées hors des grandes routes, restent dédaignées, malgré les trésors très précieux qu'elles renferment parfois. C'est un peu le cas d'une galerie d'Allemagne, celle du grand-duché d'Oldenburg, petite sans doute (elle n'offre guère plus de 350 tableaux exposés), mais qui pourtant réserve à ses visiteurs plus d'une surprise. M. Bode, à vrai dire, l'avait étudiée dès 1888 dans les *Graphischen Künste* de Vienne, et ce travail de l'éminent directeur des musées de Berlin suffisait à en signaler l'importance. Il n'a pas semblé, cependant, à un éditeur dont il faut louer l'esprit d'initiative, M. Carl G. Oncken, qu'il fût inutile de présenter à nouveau, de façon encore plus exacte que dans les eaux-fortes qui illustraient l'étude de M. Bode, les œuvres les plus intéressantes de la galerie, et avec le concours de M. A. Bredius, le savant directeur du musée de La Haye, et d'un jeune écrivain dont nos lecteurs ont déjà pu apprécier l'érudition et le sens critique, M. F. Schmidt-Degener, il nous donne aujourd'hui, en un magnifique album, un choix de quarante et une grandes reproductions héliogravées, d'une fidélité scrupuleuse et d'une finesse d'exécution irréprochable, qu'accompagnent de substantielles notices.

La galerie d'Oldenburg fut fondée, au commencement du ^{xix}^e siècle seulement, par le grand-duc Peter-Friedrich-Ludwig, qui, à la mort du peintre Heinrich-Wilhelm Tischbein, acheta la petite collection, composée de 86 tableaux, que ce dernier avait formée. En 1803, le premier catalogue de la nouvelle galerie accusait déjà 141 numéros. Quelques années après furent acquis, avec quelques toiles italiennes, de nombreux tableaux hollandais de valeur. Enfin le musée s'accrut d'un grand nombre de morceaux importants lors de la vente à Paris, en 1867, de la collection Schönborn-Pommersfelden.

1. *Die grossherzogliche Gemaelde-Galerie im Augusteuum zu Oldenburg*. 41 Reproduktionen in Photogravure. Mit einem Vorwort und erläuterndem Text von A. BREDIUS und F. SCHMIDT-DEGENER. Oldenburg, Carl G. Oncken, 1906. In-folio, [ii-] 31 p. et 41 planches





BIBLIOGRAPHIE

1. Die grossherzogliche Gemäldes-Galerie im Augusteum zu Oldenburg.

von A. Bränius und F. Schmidt-Degener.



Oldenburg, Carl G. Oncken, 1906. In-folio, [n.] 31 p. et 41 planches.

Il ne faut pas croire, cependant, à un éditeur dont le nom est M. Carl G. Oncken, qu'il fût inutile de présenter à nos lecteurs la plus exacte que dans les eaux-fortes qui illustraient l'étude de M. Bränius, les plus intéressantes de la galerie, et avec le concours de M. A. Bränius, le savant directeur du musée de La Haye, et d'un jeune écrivain dont nos lecteurs ont déjà pu apprécier l'érudition et le sens critique, M. F. Schmidt-Degener, il nous donne aujourd'hui, en un magnifique album, un choix de quarante et une grandes reproductions héliogravées, d'une netteté scrupuleuse et d'une finesse d'exécution irréprochable, qu'accompagnent de substantielles notices.

La galerie d'Oldenburg fut fondée, au commencement du XIX^e siècle seulement, par le grand-duc Peter-Friedrich-Ludwig, qui, à la mort du peintre Heinrich-Wilhelm Schöbhem, acheta la petite collection, composée de 86 tableaux, que ce dernier avait commencée. En 1805, le premier catalogue de la nouvelle galerie accusait déjà les progrès. Quelques années après furent acquis, avec quelques toiles italiennes, de nombreux tableaux hollandais de valeur. Enfin le musée s'accrut d'un grand nombre de morceaux importants lors de la vente à Paris, en 1867, de la collection Schomburgk-Pommersfelden.

1. Die grossherzogliche Gemäldes-Galerie im Augusteum zu Oldenburg. 41 Reproduktionen in Photogravure. Mit einem Vorwort und erläuterndem Text von A. Bränius und F. Schmidt-Degener. Oldenburg, Carl G. Oncken, 1906. In-folio, [n.] 31 p. et 41 planches.



Portrait of a woman

POURTRAIT DE FEMME

(Galerie grand-ducale, Oldenburg.)

Impr. J. F. F. F. F. F.

C'est surtout de maîtres italiens et hollandais des *xvi^e* et *xvii^e* siècles que se compose la galerie d'Oldenburg. Voici tout d'abord une œuvre admirable de ce Lorenzo Lotto dont M. Émile Michel a esquissé ici¹ de façon pénétrante la psychologie : un *Portrait de guerrier en armure*, daté de 1522, c'est-à-dire de la maturité de l'artiste, figure impressionnante par l'expression interrogative de son regard dirigé de côté vers le spectateur. C'est ensuite, de Moroni, un beau *Portrait de femme* qui date de la même époque que le célèbre *Tailleur* de la National Gallery ; de Paul Véronèse, un portrait d'une Vénitienne, figurée en *Vénus avec l'Amour*, qu'on retrouve dans un tableau de même sujet, mais moins séduisant, du musée de Vérone ; de Sébastien del Piombo, une composition jadis attribuée



PAYSAGE, PAR REMBRANDT

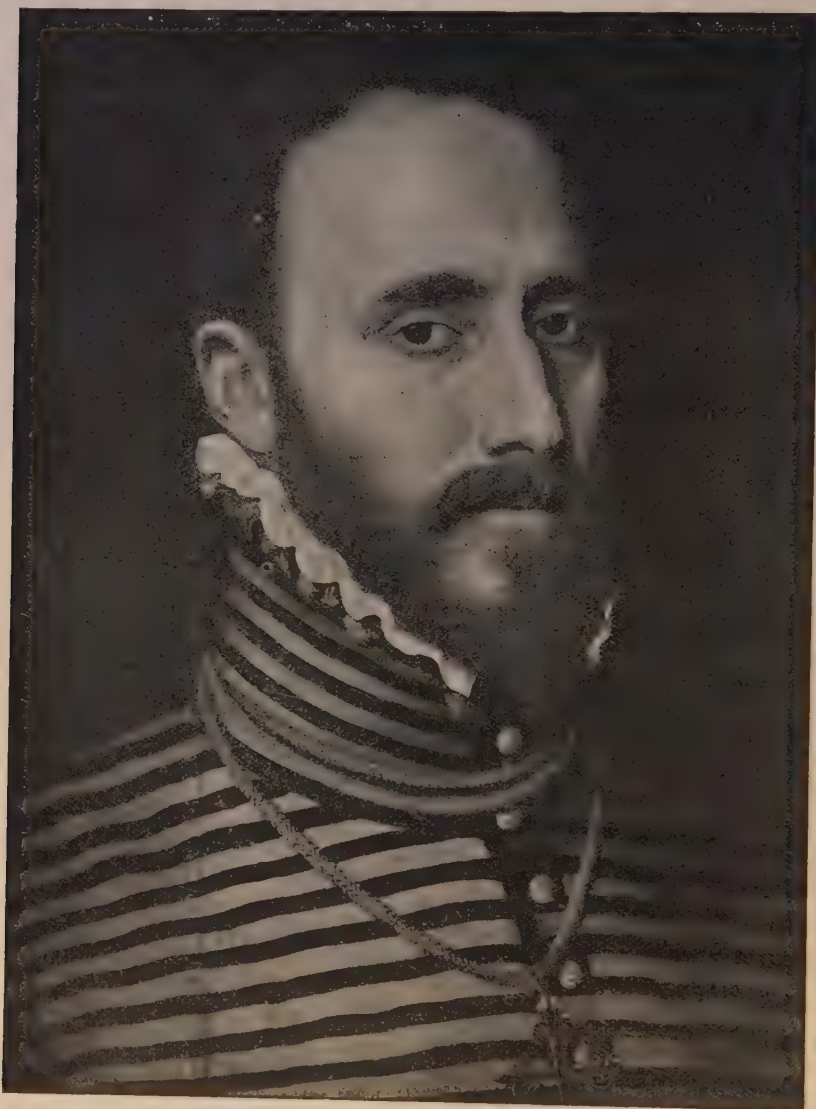
(Galerie grand-ducale, Oldenburg.)

à Giorgione (auquel elle s'apparente), puis à Cariani, et connue généralement sous le titre *La Jalouse* : entre deux femmes, l'une en vêtements clairs, l'autre dans un habillement plus sévère et qui semble repoussée par sa compagne, un personnage coiffé d'une toque où se détachent trois lettres entrelacées : A H C. Ces initiales ont semblé à M. Schmidt-Degener renfermer le mot de l'énigme, et ses patientes recherches l'ont conduit à la découverte d'un passage des *Memorabilia* de Xénophon où Héraclès est montré hésitant entre la Vertu (ἀρετή) et le Vice (κακία). L'interprétation est d'autant plus plausible qu'en 1516, date approximative de ce tableau, parut à Venise l'édition *princeps* des *Memorabilia*.

Passons rapidement sur quelques toiles d'intérêt moindre : une tête de *Sainte Ursule en prière* du virtuose Piazzetta, le maître de Tiepolo, ; une *Madone avec l'Enfant* jadis attribuée à Gaudenzio Ferrari et que M. Schmidt-Degener, d'accord

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 34 : *Les Portraits de Lorenzo Lotto*.

avec M. G. Pauli, restituée à Lanini qui suivit ses traces; une tête de *Madeleine pénitente* de Gandini, qui, lui, imite le Corrège son maître; une *Salomé recevant la tête de saint Jean-Baptiste*, de Solario, extrêmement parente du Luini de



PORTRAIT D'HOMME, PAR FRANS POURBUS LE VIEUX
(Galerie grand-ducale, Oldenburg.)

notre Louvre (on sait d'ailleurs que les trois autres versions de ce sujet par Luini aux Offices, au musée de Vienne et à la galerie Borromeo à Milan, y figurent sous le nom de Solario); une *Sainte Famille* dont le Sicilien Pietro Novelli a emprunté les personnages aux types de son pays; un *Portrait de femme* du Pontormo, — et arrivons à une des merveilles de la galerie : ce *Portrait*

féminin dont nous donnons une reproduction hors texte. Le grave et pur accent de ce profil, la charmante simplicité de l'expression, que rehausse l'extrême sobriété de la parure — un corsage blanc et rouge foncé, un mince ruban noir et blanc dans les cheveux d'un blond ardent — en font un des plus éloquents spé-



PORTRAIT D'HOMME, PAR HANS SUESS VON KULMBACH

(Galerie grand-ducale, Oldenburg.)

cimens de ce genre particulier d'effigies cher aux artistes italiens du début de la Renaissance, et dont les plus illustres sont la *Simonetta Vespucci* de Pollaiuolo au Musée Condé, la *Giovanna Tornabuoni* de Ghirlandajo dans la collection Rodolphe Kann, le *Portrait de femme* de Domenico Veneziano au musée de Berlin, la *Mona Bardi* du musée Poldi-Pezzoli, la *Bianca Maria Sforza* (jadis dénommée *Béatrice d'Este*)

d'Ambrogio de Predis à l'Ambrosienne de Milan. C'est de cette dernière œuvre que se rapproche le plus notre image ¹, et M. Bode a eu raison, semble-t-il, de l'enlever à Boltraffio, auquel elle était donnée, pour la restituer au peintre de la cour des Sforza.

Après une *Mise au tombeau* de Ribera, voici venir les Hollandais, et tout d'abord une expressive effigie d'un comte de Frise, œuvre foncièrement néerlandaise s'il en fut, par la recherche intense du caractère, l'accent incisif de la facture, et dont une copie ancienne, avec fond de paysage, est au musée de Dijon; M. Schmidt-Degener estime, d'après des rapprochements très probants, qu'il y faut voir la main de Jacob Cornelisz. Rembrandt est représenté par cinq œuvres, mais dont trois seulement offrent un caractère d'authenticité certaine : un *Portrait de sa mère lisant*, de 1631, dans un curieux éclairage; une *Tête de vieillard*, de 1632; un *Paysage traversé par un fleuve*, très parent du *Pont de pierre* du musée d'Amsterdam. Un second *Portrait de vieillard*, attribué à Jan Lievens, est admis par M. Bode dans son grand catalogue de Rembrandt, à cause de la ressemblance qu'il offre avec une des têtes de la grande *Résurrection de Lazare* de 1632. Quant au *Baptême de l'eunuque de la reine d'Éthiopie*, M. Bredius penche à y voir une ancienne copie d'une œuvre de jeunesse de Rembrandt connue par une gravure de van Vliet. Viennent ensuite des portraits par Gérard Dou (effigie de jeune homme, charmante de naturel), N. Elias (?), F. Bol, Abraham van Dyck, Verspronck (délicieux portrait de petite fille), des paysages ou marines de Wynants, Porcellis, Roghman, Everdingen, Wouwerman, Aert van der Neer, un *Corps de garde* de Ludolf de Jongh, une étude de veaux par Claes Pietersz Berchem.

Parmi les Flamands, deux œuvres honorables de Rubens : un *Prométhée enchaîné* et un *Saint François d'Assise tenant un crucifix*; un *Saint Jérôme*, attribué à Jordaens, mais plus probablement de van Dyck, à la gloire duquel il n'ajoute rien d'ailleurs; des *Miracles de saint Dominique*, par Jordaens; une *Société attablée*, toile intéressante d'un élève de Téniers, Gillis Tilborgh; enfin, de Frans Pourbus le vieux, un *Portrait* d'un personnage où l'on croit reconnaître Jean de Soreau, seigneur de Thory, prieur de Cosne, œuvre d'une extrême distinction picturale.

Un Français, Wallerant Vaillant, de Lille (1623-1677), plus connu comme graveur et pastelliste, figure ici avec un *Portrait de seigneur* dans la noble tradition de Philippe de Champaigne.

Enfin, l'ouvrage se clôt par trois œuvres de rare valeur : un *Portrait d'homme* de Bartholomæus Bruyn qui fait songer aux œuvres de Gérard David; une autre effigie masculine, par Hans von Kulmbach, dont la reproduction jointe à ces lignes dira mieux que nous ne saurions le faire l'âpre et puissant caractère; une *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant* qui compte parmi les plus séduisantes productions de l'école allemande primitive et où M. Max Lehrs — qui a rédigé la notice accompagnant la planche — veut reconnaître une œuvre de l'énigmatique « Maître du Cabinet d'Amsterdam » appelé aujourd'hui le « Maître du *Hausbuch* ».

AUGUSTE MARGUILLIER

1. Comparer avec la reproduction, d'après un dessin de Gaillard, donnée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, t. I, p. 223.

NEW YORK HERALD

(Edition Européenne.)



Cliché typographique exécuté par l'atelier de Photogravure du NEW YORK HERALD, qui se charge de tous travaux de reproduction pour l'impression. S'adresser 49 Avenue de l'Opéra.

The NEW YORK HERALD (Edition Européenne) publie quotidiennement des articles spéciaux consacrés aux choses d'art:

Ventes de l'Hotel Drouot,
Ventes à l'Etranger,
Visites Chez les Antiquaires,
Promenades aux Musées,
Expositions.

Tous les quinze jours, le Dimanche, il publie un Supplément d'Art, Edition de Luxe, largement illustré, qui constitue à lui seul une collection des plus intéressantes.

Pour les renseignements concernant la publicité et les annonces, s'adresser à l'administration,

49 AVENUE DE L'OPÉRA.

Collection de feu M. H...

Tableaux Modernes

AQUARELLES & DESSINS

PAR

Jules Dupré, Isabey, Charles Jacque
Jongkind, Tassaert, etc.

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

ANCIENNES PORCELAINES DE CHINE

Orfèvrerie Allemande des XVII^e et XVIII^e Siècles

PENDULES, MEUBLES, TAPISSERIES

VENTE HOTEL DROUOT, Salle n° 6

Le Vendredi 10 Mai 1907, à 2 h. 1/2

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e P. CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

Experts :

Pour les Tableaux :

MM. DURAND-RUEL

16, rue Laffitte

Pour les Objets d'art :

MM. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges.

EXPOSITIONS :

Particulière : le Mercredi 8 Mai 1907 } de 1 h. 1/2

Publique : le Jeudi 9 Mai 1907 } à 5 h. 1/2

Atelier FRITS THAULOW

TABLEAUX

PAR

FRITS THAULOW

TABLEAUX - AQUARELLES - PASTELS

PAR

Jacques, Blanche, Baertsoen, Boudin, Cazin, Fourié

Walter Gay, Harrison, Helleu, Lerolle,

Liebermann, Ménard, Miller, Raffaelli, Roll, etc.

Sculptures par RODIN — Objets d'Art

COMPOSANT LA COLLECTION PARTICULIÈRE

DE M. FRITS THAULOW

VENTE par suite de décès

Galerie Georges PETIT, 8, rue de Sèze, à Paris

Les Lundi 6 et Mardi 7 Mai 1907, à 2 heures

COMMISSAIRE - PRISEUR :

M^e P. CHEVALLIER, 10, rue Grange-Batelière

EXPERTS :

M. Georges PETIT

M. I. MONTAGNAC

8, rue de Sèze

7, rue Caumartin

EXPOSITIONS :

Particulière, le Samedi 4 Mai 1907 } de 10 heures

Publique, le Dimanche 5 Mai 1907 } à 6 heures

Collections de feu M. Édouard CHAPPEY

TROISIÈME VENTE

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

ANCIENNES PORCELAINES DE SÈVRES, PATE TENDRE

de Saxe, de Chine, etc.

JADES ET CRISTAUX DE ROCHE CHINOIS

Boîtes, Montres, Miniatures, Éventails, Orfèvrerie, Râpes à tabac, Sculptures

GARNITURE MONTÉE EN BRONZE DU TEMPS DE LOUIS XV

PENDULES — BRONZES

Très important Meuble de Salon en ancienne tapisserie de Beauvais

Sièges couverts en tapisserie — Meubles des époques Louis XV, Louis XVI et autres

VITRINES

TABLEAUX ANCIENS

PASTELS, AQUARELLES, DESSINS

GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, à Paris

Les Lundi 27, Mardi 28, Mercredi 29, Jeudi 30 et Vendredi 31 Mai 1907, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue de la Grange-Batelière

M^e LAIR-DUBREUIL

6, rue Favart

EXPERTS :

Pour les Objets d'art :

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges

Pour les Tableaux :

M. HENRI HARO

20, rue Bonaparte

EXPOSITIONS

Particulière : le Samedi 25 Mai 1907

Publique : le Dimanche 26 Mai 1907

de 1 heure 1/2 à 5 h. 1/2

Collection de feu **M. G. MUHLBACHER**

TABLEAUX

Dessins -- Gouaches -- Aquarelles

DE L'ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

ŒUVRES REMARQUABLES DE

Aubry, Boilly, Boucher, Debucourt, Drouais, Fragonard, M^{me} Labille-Guiard, Hoin
Largillière, Lavreince, Moreau le jeune, Prud'hon, Rigaud, Hubert Robert, Les Saint-Aubin
Carle van Loo, M^{me} Vigée-Lebrun, Watteau, etc.

ET QUELQUES ŒUVRES MODERNES DE

Daumier, De Neuville, Detaille, A. Stevens, etc.

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT

Groupe et Bas-Relief de CLODION

COLLECTION DE MÉDAILLONS EN TERRE CUITE DE NINI — ŒUVRES DE CARRIÈS

Bronzes — Pendules

Sièges et Meubles en Marqueterie du XVIII^e Siècle et autres

CADRES EN BOIS SCULPTÉ

Vente par suite de décès, **GALERIE G. PETIT, 8, rue de Sèze, Paris**

Les Lundi 13, Mardi 14, Mercredi 15 Mai 1907, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue de la Grange-Batelière

M^e F. LAIR-DUBREUIL

6, rue Favart

EXPERTS :

Pour les Tableaux, Dessins, Aquarelles et Estampes :

M. Jules FÉRAL

7, rue Saint-Georges

MM. PAULME et LASQUIN fils

10, rue Chauchat 12, rue Laffitte

Pour les Objets d'art :

MM. MANNHEIM

7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS

Particulière : le Samedi 11 Mai 1907

Publique : le Dimanche 12 Mai 1907

de 1 heure 1/2 à 6 h.

Tableaux Anciens et Modernes

COLLECTION

Ch. SEDELMAYER

PREMIÈRE VENTE : Les 16, 17 et 18 Mai 1907

TABLEAUX des Écoles Anglaise et Française

DEUXIÈME VENTE : Les 25, 27 et 28 Mai 1907

Tableaux de l'ÉCOLE HOLLANDAISE
du XVII^e Siècle

TROISIÈME VENTE : Les 3, 4 et 5 Juin 1907

Tableaux des ÉCOLES FLAMANDE, ITALIENNE,
ESPAGNOLE et des Maîtres Primitifs

QUATRIÈME VENTE : Les 12, 13 et 14 Juin 1907

Tableaux, Aquarelles et Dessins de l'École Moderne

Chaque vente sera précédée de deux jours d'exposition ; les ventes auront lieu dans la

GALERIE SEDELMAYER

4 bis, RUE DE LA ROCHEFOUCAULD, PARIS

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e PAUL CHEVALLIER

10, rue de la Grange-Batelière

EXPERT :

M. JULES FÉRAL

7, rue Saint-Georges

Supplément au Catalogue des GRAVURES HORS TEXTE

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et qui sont en vente aux bureaux de la Revue, 8, rue Favart, Paris (2^e)

ANNÉES 1905 & 1906

Numéros d'ordre	AUTEURS	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES			
				Sur Parchemin	Sur Japon	Avant la lettre	Avec la lettre
1701	Le Corrège.....	A. Dezarrois	Jupiter et Antiope (Musée du Louvre)...	»	20	15	6
1703	A. Besnard	Héliogravure....	Femme se chauffant (Musée du Luxemb.)...	»	»	4	2
1705	id.	M ^{me} de Rambouillet et sa fille Julie d'Angennes (vélin du xvii ^e siècle).....	»	»	4	2
1706	P. Dupont	Burin original....	Cheval de labour.....	»	30	15	6
1707	»	Eau-forte origin.	La Charrue.....	»	25	10	6
1709	Héliogravure....	Guerrier blessé, statuette antique.....	»	»	4	2
1713	J. S. Duplessis....	»	Portraits de M. et M ^{me} Necker.....	»	»	4	2
1714	P. Véronèse.....	A. Jamas.....	La Vierge avec l'Enfant, entre saint Georges, sainte Catherine et saint Benoît	»	20	15	6
1718	Ingres	J. Corabœuf.....	Portrait de M ^{me} Destouches.....	»	»	»	6
1719	»	Héliogravure....	Portrait de M ^{me} la C ^{me} d'Haussonville....	»	»	4	2
1728	Goya	A. Mayeur	Jeunes femmes (Musée de Lille).....	»	20	15	6
1729	J. C. Cazin	Héliogravure....	Elsinore.....	»	»	4	2
1730	Rodin.....	»	Figure de femme (plâtre).....	»	»	4	2
1736	La Tour	»	Portrait de M ^{me} de Charrière.....	»	»	4	2
1739	F. von Lenbach....	»	Portrait de Bismarck (Musée de Munich).	»	»	4	2
1740	Ph. Roland	»	Le Serment d'amour.....	»	»	4	2
1743	H. F. Drouais.....	»	Le prince de Guéménée et M ^{lle} de Soubise.	»	»	4	2
1774	»	Henry Cheffer...	Portrait du comte Philippe de Vaudreuil.	»	20	15	6
1748	Ingres	Héliogravure....	Portrait de M ^{me} Bertin.....	»	»	4	2
1753	Henner	A. Mayeur	Biblis (Musée de Dijon).....	50	30	15	6
1755	M ^{me} de Mirbel.....	Héliogravure....	Dix miniatures (Portraits).....	»	»	4	2
1757	Jacob van Ruysdael	Jacq. Beurdeley	Le Buisson (Musée du Louvre).....	»	»	6	4
1760	Ec. flamande (?) (xv ^e)	Burney	Portrait du Grand Bâtard de Bourgogne (Musée Condé, Chantilly).....	»	30	15	6
1762	Ecole française (xv ^e)	Héliogravure....	L'Annonciation (Miniature des « Beiles Heures du duc de Berry »).....	»	»	4	2
1763	Le Greco.....	»	Le Roi Ferdinand (Musée du Louvre)....	»	»	4	2
1764	John Hoppner.....	Henry Cheffer...	Jeune femme et enfant (Musée du Louvre).	»	30	15	5
1766	Maurice Denis.....	J. Volot.....	Fragment d'une décoration pour une chambre de musique.....	»	30	15	5
1768	Ecole champenoise.	Phototypie.....	Vierge en pierre peinte (Musée du Louvre).	»	»	4	2
1769	Waldmüller.....	Héliogravure....	Portrait du prince André Rasumoffski...	»	»	4	2
1776	Landowski.....	»	Les Fils de Caïn.....	»	»	4	2
1781	Rembrandt	Charles Waltner	Portrait de Rembrandt (Musée Impérial de Vienne).....	50	30	15	6
1787	Ingres	J. Corabœuf.....	Le Bain turc.....	50	30	15	6
1788	Ecole flamande (xv ^e)	Héliogravure....	Le Crucifiement, la Descente de Croix, la Résurrection (triptyque).....	»	»	4	2
1790	Rembrandt	»	Triomphe d'un consul romain.....	»	»	4	2
1792	Van Eyck.....	»	La Vierge du chanoine van der Paele (Musée de Bruges).....	»	»	4	2
1793	Ecole égyptienne...	»	Buste du roi Aménôthès IV (Musée du Louvre).....	»	»	4	2

Remise aux abonnés de la « Gazette des Beaux-Arts » : 15 0/0

La Gazette des Beaux-Arts publie tous les samedis et envoie gratuitement à ses abonnés

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

qui enregistre tous les faits de la semaine concernant les Beaux-Arts, signale les Ventes, les Expositions et les Concours artistiques, analyse tous les ouvrages et toutes les revues d'art, donne les comptes rendus des Sociétés savantes, etc.

ABONNEMENT SÉPARÉ À LA

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

UN AN : Paris, 10 fr. — Départements, 12 fr. — Étranger, 15 fr.

PARIS, 8, RUE FAVART, PARIS (2^e)

Si vous voulez être tenu au courant de toutes les nouvelles d'Art des Deux Mondes,

Lisez l'**AMERICAN ART NEWS**, le seul journal d'Art d'Amérique.

Il donne chaque semaine un compte rendu complet des Expositions, des Ventes, des Nouvelles concernant les Artistes, les Marchands, les Écoles d'Art d'Europe et d'Amérique.

Si vous voulez être renseigné à l'avance sur toutes les Ventes d'Art ayant lieu en Amérique, consulter les Catalogues, connaître ensuite le résultat des Ventes,

Prenez un Abonnement à

l'American Art News

ABONNEMENT : 13 FRANCS PAR AN

Le Représentant pour l'Europe, **Félix NEUVILLE**, 49, avenue de l'Opéra, Paris, reçoit les ordres d'abonnement et d'insertion. Les Catalogues des ventes d'Amérique peuvent être consultés chez lui. Il reçoit aussi les ordres d'achat à ces ventes, les câble à New-York et les fait exécuter.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

pour favoriser le développement du Commerce
et de l'Industrie en France

Société anonyme. — Capital : 300 millions

Siège social : 54 et 56, rue de Provence

Succursale (Opéra) : 1, rue Halévy

Succursale : 134, rue Réaumur (place de la Bourse),
— 6, rue de Sèvres, à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts de 1 an à 35 mois 3 0/0; de 3 ans à 47 mois 3 1/2 0/0; de 4 à 5 ans 4 0/0, net d'impôt et de timbre); — **Ordres de Bourse** (France et Etranger); — **Souscriptions sans frais**; — **Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement** (Obligat. de Chemins de fer, Obligat. et Bons à lots, etc.); — **Escompte et Encaissement de Coupons** français et étrangers; — **Mise en règle de titres**; — **Avances sur titres**; — **Escompte et Encaissement d'Effets de commerce**; — **Garde de Titres**; — **Garantie contre le remboursement au pair** et les risques de non-vérification des tirages; — **Virements et Chèques** sur la France et l'Etranger; — **Lettres de crédit et Billets de crédit circulaires**; — **Change de monnaies étrangères**; — **Assurances** (Vie, Incendie, Accidents), etc.

Service de Coffres-forts

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

86 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; **525 agences** en province, **2 agences** à l'étranger (Londres, 53, Old Broad Street, et Saint-Sébastien, Espagne); correspondants sur toutes les places de France et de l'étranger.

Correspondant en Belgique :

Société Française de Banque et de Dépôts
Bruxelles, 70, rue Royale; Anvers, 22, place de Meir.

CHEMINS DE FER

DE

PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

Fête de l'Ascension

A l'occasion de la fête de l'Ascension, les coupons de retour des billets d'aller et retour, délivrés à partir du 7 mai, seront valables jusqu'aux derniers trains de la journée du 14 mai 1907.

La Compagnie P.-L.-M. vient de publier, sous forme de dépliant, les cartes des régions de la Savoie et du Dauphiné.

Ces dépliant-cartes intitulés « Dauphiné-Savoie » et « Savoie-Dauphiné » donnent le relief des montagnes et comportent, au verso, des renseignements sur les diverses combinaisons de voyages que la Compagnie met à la disposition du public; chaque dépliant-carte est mis en vente au prix de un franc dans les bibliothèques des principales gares du réseau, ou envoyé à domicile sur demande accompagnée de 1 fr. 10 en timbres-poste et adressée au Service central de l'exploitation, boulevard Diderot, 20, Paris.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

Dans le but de faciliter les relations entre le Havre, la Basse-Normandie et la Bretagne, il est délivré, du 1^{er} avril au 2 octobre, par toutes les gares du réseau de l'Ouest et aux guichets de la Compagnie Normande de navigation, des billets directs comportant le parcours, par mer, du Havre à Trouville, et, par voie ferrée, de la gare de Trouville au point de destination, et inversement.

Le prix de ces billets est ainsi calculé :

Trajet en chemin de fer. — Prix du tarif ordinaire.

Trajet en bateau. — 1 fr. 70 pour les billets de 1^{re} et 2^e classes (chemin de fer) et 1^{re} classe (bateau), et 0 fr. 90 pour les billets de 3^e classe (chemin de fer) et 2^e classe (bateau).

CHEMINS DE FER DE L'EST

Saison d'Été 1907

Excursions et Promenades dans la Vallée de la Meuse

La Compagnie des Chemins de fer de l'Est rappelle au public qu'elle délivre des billets spéciaux à prix très réduits pour faciliter les excursions et les promenades dans la vallée de la Meuse; savoir :

a). — Billets d'aller et retour de 1^{re}, 2^e et 3^e classes valables pendant 33 jours, délivrés du 15 mai au 15 septembre inclus, dans toutes les gares du réseau de l'Est, pour Givet, aux familles d'au moins trois personnes payant place entière et voyageant ensemble sous condition d'effectuer un parcours minimum de 300 kilomètres (aller et retour compris) ou de payer pour cette distance.

La durée de validité de ces billets peut être prolongée une ou plusieurs fois de 15 jours, moyennant paiement d'un supplément.

Les voyageurs ont la faculté de s'arrêter à toutes les gares desservies par les trains et situées sur l'itinéraire prévu.

Les billets donnent droit au transport gratuit de 30 kilogrammes de bagages par personne adulte et de 20 kilogrammes par enfant de 3 à 7 ans.

Le chef de famille peut obtenir en même temps que le billet collectif, une carte d'identité, sur la présentation de laquelle il sera admis à voyager isolément à moitié prix du tarif général, pendant la villégiature de la famille entre le lieu de départ et le lieu de destination mentionnés sur le billet.

b). — Billets d'aller et retour individuels au départ de Châlons-s.-Marne, Epervay, Verdun, Sainte-Menehould, Bar-le-Duc, Revigny, Soissons, Reims, Vouziers, Reims, Amagne-Lucquy, Mézières-Charleville, Longuyon, Montmédy, Stenay, Sedan et Hirson pour Givet. Les voyageurs peuvent descendre à l'une des stations comprises entre Mézières-Charleville et Givet et reprendre le chemin de fer soit à cette même station, soit à une autre station dudit parcours.

La délivrance de ces billets a lieu le samedi ou la veille des jours de fête, du 1^{er} mai au 15 octobre inclus, à la gare de Mézières-Charleville à partir de midi et à chacune des autres gares désignées à partir du train qui donne à Mézières-Charleville la correspondance avec le premier train de l'après-midi se dirigeant vers Givet.

La délivrance cesse dans toutes les gares désignées le dimanche ou le jour de fête à midi.

Les billets sont valables, au retour, jusqu'au lundi ou jusqu'au lendemain des jours de fête dans les trains partant dans la matinée jusqu'à midi.

Les bagages que les voyageurs peuvent prendre avec eux dans les voitures sont seuls admis.

Nota. — Pour les prix et conditions, consulter le livret des voyages circulaires d'excursions que la Compagnie de l'Est envoie gratuitement aux personnes qui en font la demande.

CHEMINS DE FER DE L'OUEST

LES AFFICHES EN CARTES POSTALES

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest, met en vente, au prix de 0 fr. 40, dans les Bibliothèques des gares de son réseau, un CARNET sous couverture artistique

de 8 CARTES POSTALES ILLUSTREES, reproduisant en couleurs, les plus jolies affiches établies pour son service entre PARIS et LONDRES, par Rouen, Dieppe et Newhaven et contenant en outre la relation de ce voyage avec 8 vues en simili-gravure des principaux points situés sur le parcours.

Ce carnet de cartes postales est adressé franco à domicile, contre l'envoi de 0 fr. 40 en timbres poste au Service de la Publicité de la Compagnie, 20, rue de Rome, à Paris.

CHEMIN DE FER DU NORD

Saison Balnéaire et Thermale

(de la veille des Rameaux au 31 octobre)

Billets d'aller et retour à prix réduits

Prix au départ de Paris (non compris le timbre de quittance) :

DE PARIS AUX STATIONS ci-dessous	BILLETS hebdomadaires (1) prix par personne			BILLETS d'excursion (2) prix par pers.	
	1 ^{re} cl.	2 ^e cl.	3 ^e cl.	2 ^e cl.	3 ^e cl.
	4 ^{re} cl.	2 ^e cl.	3 ^e cl.	2 ^e cl.	3 ^e cl.
Ault-Onival.....	29 ^{fr} »	23 ^{fr} 30	16 ^{fr} »	11 ^{fr} 40	7 ^{fr} 45
Bercq.....	31 »	24.15	17 »	11.15	7.85
Boulogne (ville).....	34 »	25.70	18.90	11.10	7.90
Calais (ville).....	37.90	29 »	21.85	12.85	8.10
Cay-ux.....	29.30	23.05	15.95	11 »	7.25
Conchy-le-Temple.....	28.80	22.50	15.75	9.75	6.35
Dannes Camiers.....	31.70	24.40	17.50	10.50	6.85
Dunkerque.....	38.85	29.95	22.60	12.50	8.20
Etaples.....	30.90	23.95	17 »	10.35	6.75
Eu.....	25.40	20.10	13.70	8.85	5.75
Fort-Mahon-Plage.....	29.50	23.35	16.65	10.80	7.45
Ghyvelde (Bray-Dun).....	39.95	31.15	23.40	12.50	8.20
Gravelines (Petit-fort-Philippe).....	38.85	29.95	22.60	12.50	8.20
Le Crotoy.....	27.90	21.95	15.15	10.25	6.75
Leffrinckoucke.....	39.40	30.55	23.05	12.50	8.20
Le Tréport-Mers.....	25.75	20.35	13.90	9 »	5.85
Loon-Plage.....	38.75	29.90	22.50	12.50	8.20
Marquise-Rinxent.....	35.60	26.80	20.05	11.75	7.70
Noyelles.....	26.45	20.85	14.30	9.15	5.95
Paris-Plage.....	32.10	24.95	18 »	11.85	7.75
Pierrefonds.....	15.40	11.50	7.60	»	»
Quend-Fort-Mahon.....	28.30	22.15	15.45	9.60	6.25
Quend-Plage.....	29.30	23.15	16.45	10.60	7.25
Rang-du-Fliers-Verton (Pl. Merlimont).....	29.60	23.05	16.20	10.05	6.55
Rosendael, pl. Malo-lb.....	39.20	30.35	22.90	12.50	8.20
Saint-Amand.....	32.20	24.65	17.75	»	»
St-Amand-Thermal.....	32.80	24.95	18.10	»	»
St-Valéry-s-Somme.....	27.15	21.35	14.75	9.30	6.05
Serqueux (Eg ^{re} -l-Eaux).....	21.50	16.70	11.25	»	»
Wimille-Wimereux.....	34.55	26.10	19.30	11.25	7.40
Zuydcoote.....	39.80	30.95	23.25	12.50	8.20

(1) Valables du vendredi au mardi ou de l'avant-veille au surlendemain des fêtes légales.

Des carnets comportant cinq billets d'aller et retour sont délivrés dans toutes les gares et stations du réseau à destination des stations balnéaires ci-dessus.

Le voyageur qui prendra un carnet pourra utiliser les coupons dont il se compose à une date quelconque dans le délai de 33 jours, non compris le jour de la distribution.

(2) Valables pendant une journée les dimanches et jours de fêtes légales dans les trains spécialement désignés.

Une réduction de 5 à 25 0/0 est faite selon le nombre des membres de la famille.

Note importante. — Pour les heures de départ et d'arrivée, ainsi que pour les autres billets spéciaux de bains de mer, consulter les affiches.

EN SOUSCRIPTION A LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS »

RUE FAVART, 8, PARIS.

PETER BRUEGEL

L'ANCIEN

SON ŒUVRE ET SON TEMPS

Étude historique suivie d'un Catalogue de son Œuvre gravé
et dessiné

PAR

RENÉ VAN BASTELAER

Conservateur du Cabinet des Estampes à Bruxelles

et d'une Étude et d'un Catalogue de son Œuvre peint

PAR

GEORGES H. DE LOO

Auteur du *Catalogue Critique de l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges en 1902*

Ouvrage illustré de 100 planches hors texte

Ce livre constitue un vaste ouvrage d'ensemble, le seul existant à ce jour, sur Peter Bruegel l'Ancien, le grand peintre du xvi^e siècle, sans contredit l'artiste le plus original, le plus caractéristique et le plus curieux de toute l'École flamande, que l'Exposition des Primitifs flamands à Bruges en 1902 a mis particulièrement en vedette.

Le texte de l'ouvrage forme de 150 à 170 pages de format in-quarto, sur papier de Hollande spécialement cuvé pour cet ouvrage par la Manufacture royale de Heelsum et filigrané au nom de Bruegel.

L'illustration comprend environ 100 planches hors texte, exécutées en héliogravure, en héliotypie et en typogravure.

Peter Bruegel l'Ancien, son Œuvre et son Temps paraîtra en cinq fascicules, contenant chacun au moins 24 pages de texte et 18 planches hors texte. Le prix *en souscription* est fixé à 45 francs le fascicule, soit 75 francs l'ouvrage complet. Dès que l'ouvrage sera terminé, la souscription sera close et le prix de l'ouvrage sera porté à 100 francs net.

On ne souscrit qu'à l'ouvrage complet.

On souscrit à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart, Paris (2^e)

Les 4 premiers fascicules sont parus

THÉOPHILE BELIN

48, rue Cambon et 29, quai Voltaire

VEND & ACHÈTE

les Manuscrits sur parchemin
avec **MINIATURES**
des **XIV^e et XV^e siècles**

Les Plaques et papiers
JOUGLA

SONT EN VENTE PARTOUT

LE CATALOGUE

DES

ESTAMPES EN NOIR ET EN COULEURS

PUBLIÉES PAR LA

« GAZETTE DES BEAUX-ARTS »

est envoyé franco sur demande



PAPIERS EN GROS.
MÉDAILLE D'OR Paris 1878
Paris 1889

PAPIER COUCHÉ
"PERFECTION"
Pour Éditions d'Art

JULES BRETON & C^{IE}
SUCCESSIONS

SPÉCIALITÉ
DE PAPIERS D'ALFA EXTRA GLACÉS
POUR IMPRESSIONS DE GRAND LUXE

GROSVENOR, CHATER & C^{IE}
SEULS DÉPOSITAIRES EN FRANCE
DES USINES
GROSVENOR, CHATER & C^{IE} DE LONDRES

PERFECTION A
PERFECTION B
LUSTRE
"HE" GROSVENOR
ALFA G.B.
ALFA F.M.A.
ROYAL FRENCH
ABBÉY MILL'S

14, RUE DE L'ANCIENNE COMÉDIE
PARIS
Téléphone 106 18

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

SOURCE BADOIT

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles
PAR AN

Vente : 15 Millions

BOUQUET FARNÈSE

PARFUM EXTRA-FIN
composé par **VIOLET**, Parfumeur
29, Boulevard des Italiens, PARIS.

Le Garde-Meuble Public

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{ie}
18, Rue Saint-Augustin

MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308

IMPRIMERIE DE LA PRESSE. — 16, rue du Croissant, Paris. — SIMART.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Librairie Ancienne et Moderne

CHARLES FOULARD

7, quai Malaquais, PARIS

Livres d'Art, Livres Illustrés

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

SHIRLEYS

9, Boulevard Malesherbes, 9
(Premier étage; entrée dans la cour)

Tableaux et Objets d'Art

SPÉCIALITÉ: ÉCOLE ANGLAISE

Assurances de Collections, etc.

sur évaluations fixées. — Expertises

Librairie TECHENER

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

*Livres anciens et modernes, Manuscrits avec
miniatures, Reliures anciennes avec armoiries,
Incunables, Estampes.*

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES
Catalogue mensuel.

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

GRAVURES

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(1500 PLANCHES)

Tirage sur papier de luxe in-8 colombier

Prix: de 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

AUX BUREAUX DE LA REVUE

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti

et 20, rue Bonaparte.

CHENUE

Emballeur-Expéditeur

*des Manufactures nationales de Sèvres, des Gobelins
et de Beauvais*

des Musées, du South Kensington Museum

TRANSPORT D'OBJETS D'ART, TABLEAUX, STATUES
rue de la Terrasse (place Malesherbes)

TÉLÉPHONE: 503-II

CORRESPONDANT A LONDRES: 40, Great St Andrew Street,
Shattersburg Avenue

E. JEAN-FONTAINE, LIBRAIRE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

Galleries Georges Petit

8, RUE DE SÈZE, 8

TABLEAUX MODERNES

Estampes - Expertises

EXPOSITIONS

MICHELL & KIMBEL

31, PLACE DU MARCHÉ SAINT-HONORÉ — PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTRANGER

*Agents des principales Expositions
internationales des Beaux-Arts*

Service spécial pour les États-Unis
de l'Amérique du Nord.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente
dans ses bureaux, 8, rue Favart, des épreuves en grand
format, tirées à petit nombre, de la planche

L'Homme au verre de vin

Gravure au burin de M. Émile SULPIS

(MUSÉE DU LOUVRE)

PRIX DES ÉPREUVES :

Avant lettre	{	Sur parchemin. (25 épreuves signées par l'artiste, numérotées de 1 à 25)	100 fr.
		Sur Japon. (50 épreuves numérotées de 26 à 75)	60 fr.
		Sur vélin. (50 épreuves numérotées de 76 à 125)	40 fr.
Avec lettre	{	Sur Japon	25 fr.
		Sur vélin	10 fr.

Remise de 15 0/0 aux abonnés de la Gazette des Beaux-Arts.